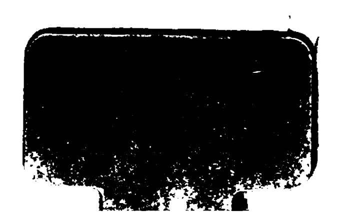
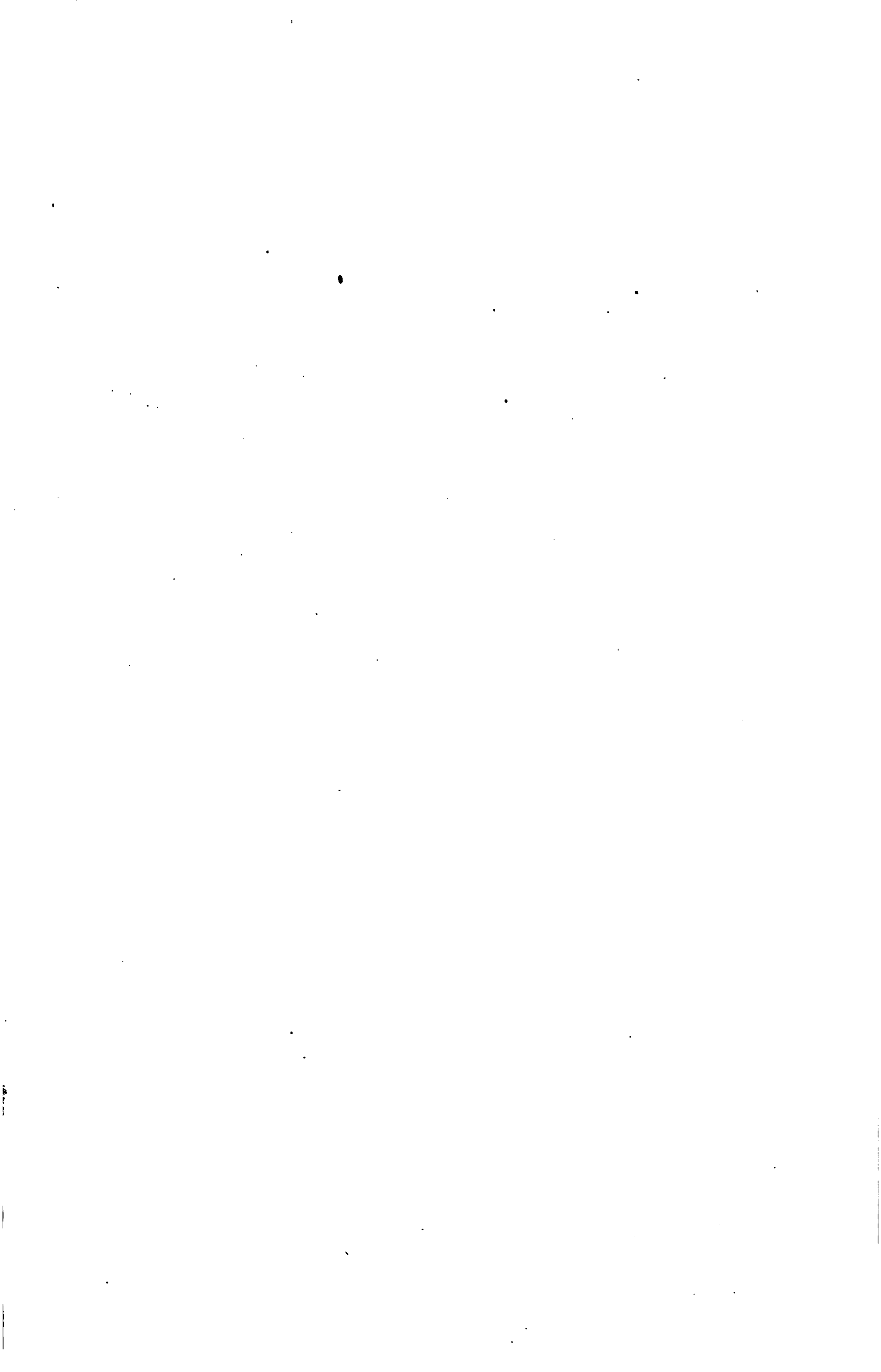


UC-NRLF
$B 133 724







kns

DIE

LITERATUR-WISSENSCHAFT

IHR ZIEL UND IHR WEG.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VERFASST

UND MIT GENEHMIGUNG DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE - WITTENBERG

SAMT DEN THESEN

MONTAG, DEN 4. APRIL, VORMITTAGS 12 UHR

ÖFFENTLICH ZU VERTHEIDIGEN

VON

ERNST GROSSE

AUS STENDAL.

OPPONENTEN:
CARL KINDERMANN, DR. JUR.
ERNST NEUBAUER, CAND. PHIL.

HALLE A. D. SAALE.

1887.

Meinem lieben Vater

dem Versicherungsdirector Ernst Grosse

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

INHALT.

To awaken a dormant spirit of discussion, by pointing out the imperfections of generally received systems, is at least one step gained towards the farther advancement of knowledge.

Dugald Stewart. Philosophy of Human Mind. II. 360.

CAPITEL I.

§. 1. Die erste Aufgabe einer Wissenschaft besteht darin, das Ziel und den Weg ihrer Forschungen möglichst genau zu bestimmen. Die vorliegende Abhandlung macht den Versuch, diesen Dienst für die literarhistorische Wissenschaft zu leisten.

Die Literarhistorik bedarf einer solchen Arbeit; denn es giebt vielleicht keine andere Wissenschaft, welche jene Grundfrage so sehr vernachlässigt hätte als grade sie. Selbst in einem Werke wie in Taine's „Philosophie de l'Art" findet man ihre Aufgabe nur unvollkommen und einseitig bestimmt. Aber nichts rächt sich schwerer als dieses Versäumniss. Eine Thätigkeit, die nicht von einer klaren Erkenntniss ihres Zieles geleitet wird, kann niemals auf einen sicheren Erfolg rechnen. Ohne einen günstigen Zufall wird sie sich in endlose Irrgänge verlieren, in denen ihre beste Kraft nutzlos ermüdet. Wenn die Literarhistorik mit den übrigen Zweigen der Forschung nicht vollkommen gleichen Schritt gehalten hat, so ist dieses Zurückbleiben sicher nicht allein durch die eigenthümlichen Schwierigkeiten ihres Stoffes, sondern vor allem durch die Unklarheit über ihr Ziel verschuldet.

Die folgenden Untersuchungen zerfallen in drei Theile. Zuerst werden wir die Aufgabe der Literarhistorik bestimmen. Sodann werden wir einen kurzen Blick über die Geschichte unserer Wissenschaft werfen, um zu erfahren, wie weit die Aufgabe bereits gelöst ist. Drittens endlich werden wir

versuchen, den Weg zu finden, der zu einer vollständigen Lösung führt.

Diese kleine Arbeit kann keinen Anspruch darauf erheben, alle die Fragen zu beantworten, welche dieses letzte complicirte Problem enthält. Sie begnügt sich damit, auf einen Weg hinzuweisen, welcher, obwohl schwierig und an einigen Stellen noch fast ungangbar, dennoch der einzige ist, auf dem die literarhistorische Forschung einst ihr Ziel erreichen wird.

§. 2. Die Aufgabe einer Wissenschaft wird durch zwei Bedingungen bestimmt: durch das Ziel der wissenschaftlichen Erkenntniss überhaupt und durch die Natur des besonderen Erkenntnissobjects.

Was ist die Aufgabe der Wissenschaft? Die Erklärung der ganzen Summe der Erscheinungen, die Erklärung der Welt. Wir nennen eine Erscheinung erklärt, wenn wir sie als gesetzmässig nachgewiesen haben. Wir weisen eine Erscheinung als gesetzmässig nach, wenn wir zeigen, dass sie einer anderen oder mehreren anderen Erscheinungen regelmässig folgt oder sie begleitet; dass sie nur dann eintritt, wenn jene eingetreten sind oder eintreten. Diese Regelmässigkeit bezeichnen wir mit dem Namen eines „Gesetzes“. Es ist also die Aufgabe der Wissenschaft, in der Menge der Einzelerscheinungen die Regelmässigkeit nachzuweisen, die Natur zu erklären durch die Naturgesetze. Diese Gesetze fordern ihrerseits wieder eine Erklärung, eine Vereinigung unter höhere, allgemeinere Gesetze, bis wir endlich still stehen vor den höchsten Gesetzen, jenseits derer wir keine höhere Einheit mehr zu entdecken vermögen.*)

§. 3. Wir können nicht weiter gehen, ohne einige Einwürfe beantwortet zu haben, welche unserer Auffassung der

*) Dass diese Definition der wissenschaftlichen Aufgabe auch für die Mathematik Geltung hat — darüber vergl. Mill. Logic. vol. I.: „Of Trains of Reasoning and Deductive Sciences“ und „Of Demonstration and necessary truths“ —. Mill hat nur darin Unrecht, wenn er behauptet, dass die Mathematik für das Individuum eine Erfahrungswissenschaft sei. Sie ist allerdings eine Erfahrungswissenschaft; aber die Erfahrungen, auf denen sie beruht, sind nicht durch das Individuum erworben, sondern durch die ganze Entwicklungsreihe, in welcher das Individuum nur ein unendlich kleines Glied ist. Vergl. darüber Herbert Spencer, Principles of Psychology, vol. II.

wissenschaftlichen Aufgabe widersprechen. Sie lassen sich im wesentlichen auf zwei zurückführen. Der eine behauptet, dass wir von der Wissenschaft zu wenig, der andere behauptet, dass wir zu viel fordern.

Wir wenden uns zunächst gegen den ersten. Er ist der häufigste und der schwerste.

„Es genügt durchaus nicht," sagt dieser Einwurf, „wenn mir die Wissenschaft nur zeigt, dass die Erscheinung B stets auf die Erscheinung A folgt; sie muss mir auch zeigen, warum B auf A folgt. Die Hauptaufgabe der Wissenschaft besteht nicht darin, die gesetzmässige Ordnung der Erscheinungen darzulegen; sie besteht in der Auffindung der inneren Gründe der Erscheinungen, der eigentlich wirkenden Ursachen, der causae efficientes. Wenn mir die Wissenschaft diese nicht enthüllen kann, so hat sie mir im Grunde gar nichts erklärt." Alle Erkenntniss beruht auf der Erfahrung. Die Erfahrung besteht aus einer Reihe von Vorstellungen. Nichts anderes als diese Vorstellungen ist uns gegeben. Wir können allerdings die meisten derselben zerlegen; aber am Ende gelangen wir immer auf Vorstellungen, welche sich nicht mehr zerlegen lassen, welche wir hinnehmen müssen, wie sie uns gegeben sind. Allein wir finden in uns die unwiderlegliche Ueberzeugung, dass diese primitiven Vorstellungen durch die Einwirkung von Dingen entstehen, welche unabhängig von unserem Denken ausser uns existiren. Gut; eine subjective Empfindung ist stets die Folge eines objectiven Reizes. Nun, und was haben wir damit gewonnen? Wenn wir wissen, dass diese Empfindung diesem Reize folgt, wissen wir auch, warum sie ihm folgt? Hier stehen wir an der Grenze unserer Erkenntniss; und es giebt keine Brücke, welche uns darüber hinausführen könnte.

Wenn Newton lehrt, dass das Gesetz, nach dem die Planeten um die Sonne kreisen, dasselbe Gesetz ist, nach dem der Stein zur Erde fällt, so hat er damit nur ein Geheimniss durch ein anderes ersetzt. Es ist wahr, der Fall des Steines erscheint uns minder geheimnissvoll, als die Bewegung der Planeten. Aber nur darum, weil uns die erste Erscheinung gewöhnlicher und desshalb vertrauter ist als die zweite. Den

inneren Grund kennen wir bei der einen so wenig wie bei der anderen. Aber „der Stein fällt zur Erde, weil die Erde eine Anziehungskraft besitzt“. Der Begriff einer solchen Kraft ist vollkommen leer. Sie ist eine Fiction, die unsere Erkenntniss auch nicht um einen Schritt weiter bringt. Es ist klar, dass man der Wissenschaft keine Aufgabe stellen darf, die sie mit ihren Mitteln nicht lösen kann. Von der Forschung nach den causae efficientes gilt dasselbe, was Bacon von der Forschung nach den causae finales sagt: „Inquisitio sterilis est et tamquam virgo Deo conservata nihil parit.“

Der zweite Einwurf hat für unsere Wissenschaft eine besondere Bedeutung. Denn unter den Männern, welche ihn am häufigsten und am hartnäckigsten erheben, sind nicht die wenigsten Historiker. Seine Widerlegung hat auch er bereits gefunden. Aber man darf sich nicht täuschen: er ist trotzdem keineswegs vernichtet. Im Gegentheil, die Auffassung, welche er vertritt, ist auf dem Gebiete der historischen Wissenschaft noch immer die herrschende. Nichts desto weniger ist sie beschränkt und falsch.

Der Einwurf tritt sehr bescheiden auf. Er giebt zu, dass unsere Definition richtig sei; „aber,“ setzt er hinzu, „nur für einige, nicht für alle Wissenschaften. Die Naturwissenschaft sucht allerdings nach Gesetzen, aber die Geisteswissenschaft, diejenige, welche sich mit den Aeusserungen des menschlichen Geistes beschäftigt, hat eine andere Aufgabe. Ihr genügt es, durch eine gewissenhafte Kritik die einzelnen Thatsachen und ihren historischen Zusammenhang festzustellen.“ — Aber wodurch würde sich dann diese „Geisteswissenschaft“ von der Erfahrung unterscheiden? Wir haben gesehen, dass jede Erklärung nur möglich ist durch die Erkenntniss von Gesetzen. Eine Wissenschaft, welche auf diese Erkenntniss verzichtet, konnte uns also nichts erklären; und wenn sie uns nichts erklären kann, mit welchem Rechte nennt sie sich eine Wissenschaft?

Aber warum sträubt man sich, den nothwendigen Schritt zu thun, welcher von der Erfahrung zur wissenschaftlichen Erkenntniss führt? Die Antwort lautet: „Weil er unmöglich ist; weil es in dem geistigen Leben keine Gesetze giebt;

weil der Wille grundlos und frei ist." — Jetzt erblicken wir den Kern des Einwurfs. Wir stehen der grossen Frage nach der Freiheit des Willens gegenüber.

Das Argument, welches die Vertheidiger der Willensfreiheit unermüdlich vorbringen, ist „das innere Freiheitsbewusstsein, welches dem Menschen die unmittelbare Gewissheit giebt, dass er in jedem gegebenen Falle anders hätte wählen können, als er wirklich gewählt hat."

Zunächst kann dieses Argument keineswegs auf alle Willensacte, sondern höchstens auf einen Theil derselben Anwendung finden, freilich auf denjenigen Theil, dessen wir uns am deutlichsten bewusst werden, auf die Wahlacte.

Aber betrachten wir das „innere Freiheitsbewusstsein" näher! Worin besteht es eigentlich? Doch in nichts anderem als in der Vorstellung von der Möglichkeit einer anderen Wahl, welche sich auf die Empfindung eines Schwankens, eines Kampfes vor der thatsächlichen Wahl gründet. Nun, es wird kaum einen Besiegten geben, der nach dem Kampfe nicht die „innere, unmittelbare Gewissheit" besässe, dass er ganz sicher gesiegt haben würde, wenn nur nicht dieser und jener widrige Umstand vorhanden gewesen wäre. Aber die widrigen Umstände waren eben vorhanden und darum ist er besiegt.*) Was beweist also jene Gewissheit, wenn nicht, dass eine Niederlage nothwendig war? Man wird uns vielleicht erwidern, dass alle unsere Stösse nur die Luft verwundet haben, — dass es Niemanden eingefallen sei, den Motiven die Existenz und eine gewisse Wirksamkeit abzusprechen, — dass man ihnen lediglich die Macht abspricht, den Willen zu determiniren. Auch wir müssen diese Macht leugnen. Aber wir schliessen hieraus freilich nicht, dass der Wille überhaupt indeterminirt sei. Wir ziehen es vor, unsere Erfahrung um Rath zu fragen; und von ihr erhalten wir die Antwort, dass es allerdings nicht die Motivvorstellungen sind, welche den Willen determiniren, sondern die Motivvorstellungen in Gemeinschaft mit der ganzen geistigen Eigenthümlichkeit,

*) Vergl. Bain, The emotions and the will. III. ed. Chapt. VII. 408 etc. Mill, Logic. Mill, Examination of Sir William Hamilton's Philosophy.

welche Geburt und Erziehung dem Menschen gegeben haben, die Motivvorstellungen in Gemeinschaft mit dem Charakter. Dieser Satz ist so wahr, dass er selbst von den hartnäckigsten Vertheidigern der Willensfreiheit stillschweigend anerkannt wird. Jeder Historiker hält sich für berechtigt, in einem Falle, wo die Ueberlieferung schweigt, die Hypothese und häufig nicht bloss die Hypothese, sondern die apodictische Behauptung aufzustellen, dass dieser Mann in diesem Falle so und nicht anders gehandelt habe. Nun — worauf gründet sich eine solche Behauptung, wenn nicht auf die Gewissheit, dass jeder Mensch seinem Charakter gemäss handelt?

Man hat endlich behauptet, dass die Vorstellung der Willensunfreiheit für den Menschen unerträglich sei. Wir müssen zunächst bemerken, dass es niemals als ein Beweis gegen einen Satz gelten kann, wenn ein Theil der Menschheit denselben unerträglich findet. Ausserdem aber ist jene Behauptung falsch. Das, was man unerträglich findet, ist keineswegs der Determinismus, sondern einzig jene verkehrte und oberflächliche Auffassung des Determinismus, welche den Menschen in die Gewalt einer geheimnissvollen äusseren Nothwendigkeit, eines blinden Schicksals bannt, dessen widerstandsloser Spielball er sein soll. Determinismus ist nicht Fatalismus.

Jn den Aeusserungen des menschlichen Geistes herrscht dieselbe Gesetzmässigkeit wie in allen übrigen Naturerscheinungen. Man hat also keinen Grund, die Aufgabe der Geisteswissenschaften in jener Weise zu beschränken. Es ist wahr, in diesen complicirtesten aller Erscheinungen sind die Gesetze nicht leicht zu finden. Aber das ist nur ein Grund mehr, sie um so eifriger zu suchen. Und dort, wo man die Arbeit bereits unternommen hat, ist, trotz aller Schwierigkeiten, der Erfolg nicht ausgeblieben. Grade die Deutschen haben vielleicht das glänzendste Beispiel dafür aufzuweisen, in ihrer Sprachforschung, welche durch eine ununterbrochene Reihe genialer Männer zu dem Range einer wirklichen Wissenschaft erhoben wurde.

Freilich darf man nicht übersehen, dass sich die Gesetze der Geisteswissenschaften von denen der Naturwissenschaften in einem wesentlichen Punkte unterscheiden. Man wird diese

Differenz sofort finden, wenn man z. B. das Gesetz der Schwere mit dem Gesetz der Association vergleicht, von dem Ribot sagt, dass es in der modernen Psychologie fast dieselbe Stelle vertrete, welche das erste in der Physik einnimmt. Dem psychologischen Gesetz fehlt die strenge Präcision und vor allem die zahlenmässige Bestimmtheit, welche man von jedem physikalischen Gesetz fordert. Dieser Mangel, welcher allen Geisteswissenschaften gemeinsam ist, liegt in der eigenthümlichen Natur ihres Stoffes begründet, der sich der Messung entzieht. Dass die Geisteswissenschaften trotzdem das Recht haben, ebenso wie die Naturwissenschaften von Gesetzen zu reden, hat der allgemeine Sprachgebrauch längst entschieden.*)

§. 4. Wir haben gesehen, dass die Aufgabe der Wissenschaft darin besteht, die gesetzmässigen Verbindungen der Erscheinungen unter einander aufzufinden. Wir wollen jetzt versuchen, ob sich diese Aufgabe nicht noch genauer bestimmen lässt.

Betrachten wir zunächst ein Beispiel, und zwar ein Beispiel aus einer der complicirteren Wissenschaften, aus der Biologie. Gesetzt, ein Biologe soll uns das Gebiss eines bestimmten Thieres erklären. Einen Gegenstand erklären, heisst nichts anderes, als die gesetzmässigen Verbindungen zeigen, welche zwischen ihm und anderen bestehen. Welches sind hier diese „anderen" Gegenstände? Die nächsten sind ohne Zweifel die übrigen Theile des Thierkörpers. Unser Biologe wird sich also bemühen nachzuweisen, dass der eigenthümlichen Form und chemischen Zusammensetzung dieses Gebisses bestimmte Eigenthümlichkeiten der übrigen Theile genau entsprechen, dass eine Veränderung in irgend einem anderen Organ nothwendig eine Veränderung auch in diesem hervorrufen würde. Es ist bekannt, bis zu welchem Grade der Genauigkeit derartige Nachweise geführt sind. Ein er-

*) Auguste Comte hat in seiner „Philosophie positive" vol. I. Introduction, noch eine weitere Forderung an die Wissenschaft gestellt. Ausser der Erkenntniss der Gesetze verlangt er die Vorherbestimmung einer Erscheinung aus ihren gegebenen Bedingungen. Allein diese Vorherbestimmung ist eine so unmittelbare Folge jener Erkenntniss, dass man kaum nöthig haben wird, sie noch besonders zu erwähnen.

fahrener Osteologe ist im Stande, aus wenigen Knochen das Skelett eines vorweltlichen Thieres zu construiren. Und nun, dehnen wir unseren Gesichtskreis ein wenig weiter aus! Das Thier, welchem das Gebiss angehört, lebt in einem bestimmten Klima, in einem bestimmten Lande, umgeben von einer eigenthümlichen Flora und Fauna. Es gilt, auch die Beziehungen aufzudecken, in welchen unser Object zu dieser weiteren Umgebung steht. — Wir wollen annehmen, der Nachweis sei gelungen; wir haben die Ueberzeugung gewonnen, dass alle jene Erscheinungen in einem festen, unwandelbaren Verhältniss zu unserem Object stehen; — ist die Aufgabe des Biologen damit gelöst? Nein. Das Gebiss, welches dort vor uns auf der Tafel liegt, ist nicht bloss ein Theil einer Masse coexistirender Theile, sondern es ist auch ein Glied in jener successiven Reihe von Erscheinungen, welche zusammen seine Entwicklung darstellen. Dem Zustande, in welchem wir das Gebiss sehen, ist ein anderer voraufgegangen, diesem zweiten ein dritter, dem dritten ein vierter und so fort.

Wir verlangen, dass man uns die gesetzmässigen Verbindungen dieser verschiedenen Stadien, wir verlangen, dass man uns das Entwicklungsgesetz unseres Gegenstandes zeigt. Und damit noch nicht genug. Von Herbert Spencer und Charles Darwin wissen wir, dass dieses Gebiss zugleich ein Glied in einer anderen, unendlich längeren Reihe ist, dass die Arbeit einer unabsehbaren Stufenfolge von Geschlechtern nothwendig war, um aus einer primitiven Anlage diese Form des Organs zu entwickeln. Auch diese Verbindungen, deren erste Glieder in der Tiefe einer unermesslichen Vergangenheit liegen, auch das Entwicklungsgesetz dieser Reihe muss gefunden werden.

Erst damit ist die Aufgabe des Biologen gelöst: das Gebiss ist erklärt.

Die Lösung zerfiel in zwei Theile. Der erste beschäftigt sich mit der wechselseitigen Abhängigkeit coexistirender Erscheinungen. Er bildet die Lehre vom Gleichgewicht oder die Statik.

Der zweite beschäftigt sich mit der Abhängigkeit der successiven Erscheinungen. Er bildet die Lehre von der Bewegung oder die Dynamik.

Da jede Erscheinung sowohl ein Glied in coexistirenden wie in successiven Verbindungen ist, so erstreckt sich die Eintheilung in eine Statik und in eine Dynamik auf jede Wissenschaft.

§. 5. Wir haben jetzt nichts mehr zu thun, als dasjenige, was wir als die allgemeine Aufgabe der Wissenschaft erkannt haben, auf unseren besonderen Stoff anzuwenden. Welcher Art ist dieser Stoff? — Was versteht man unter „Literatur"? — Literatur ist derjenige Theil der geistigen Thätigkeit, welcher seinen Ausdruck in sprachlicher Form gefunden hat. Der Begriff der Literatur ist also sehr weit: er umfasst die „First Principles" eines Spencer so gut wie die Fibel, in welcher der Dorfjunge buchstabiren lernt, die Faust-Dichtung eines Goethe so gut wie das fliegende Blatt, das in rohen Knittelversen von irgend einer Mordthat berichtet. Indessen das Wort Literatur wird doch noch in einem anderen, beschränkteren Sinne gebraucht. Wenn man zum Beispiel von der „deutschen Literatur" schlechthin spricht, so werden die Meisten — auch wenn sie wissenschaftlich gebildet sind — dabei schwerlich an Werke wie Kants Kritik der reinen Vernunft oder Helmholtz' Physiologische Optik denken; aber es wird kaum einen Gebildeten geben, in dem das Wort nicht die Erinnerung an die grossen Epen des Mittelalters, an die Dramen Schillers oder an die Balladen Uhlands erweckt. Man spricht von einer mathematischen, astronomischen, chemischen, psychologischen Literatur: jede Wissenschaft nimmt eine Provinz von dem ungeheuren Reiche der Literatur für sich in Anspruch; aber am Ende bleibt ein Gebiet übrig, auf welches keine besondere Wissenschaft ein Recht geltend macht; — eine Literatur, welche man die Literatur schlechthin nennt, — die poetische Literatur. Und dieses beschränkte Literaturgebiet ist es, auf das sich unsere Arbeit richtet.

§. 6. Was ist ein poetisches Werk? — Ganz allgemein genommen: Ein Complex von gewissen Gefühlen und Vor-

stellungen, die in Worten ausgedrückt sind.*) Dieser Complex soll erklärt werden. Wir haben gesehen, „dass man einen Gegenstand erklärt, indem man zeigt, dass er einem oder mehreren anderen regelmässig folgt oder sie begleitet, dass er nur dann eintritt, wenn jene eingetreten sind oder eintreten.“ — Eine Erscheinung, welche, vollkommen isolirt, ohne jede Beziehung zu anderen bestände, könnte also nicht erklärt werden.

Es ist klar, dass ein literarisches Werk nichts weniger als isolirt dasteht. Eine Dichtung setzt einen Dichter voraus. Die Summe von Gefühlen und Vorstellungen, aus denen sie besteht, ist nur ein Theil einer weit grösseren, gleichartigen Summe, jener Summe, welche das ganze geistige Leben des Dichters ausmacht. Es wird also unsere nächste Aufgabe sein zu untersuchen, ob zwischen der Eigenart der Dichtung und der Eigenart des Dichters gesetzmässige Beziehungen existiren, und welcher Art diese Beziehungen sind. — Aber geistiges Leben kann niemals für sich allein bestehen. Die Psychologie ohne die Physiologie ist nur ein unverständliches Fragment. Wenn die psychischen Functionen die höchsten des thierischen Organismus sind, so sind sie darum nicht minder von ihm abhängig wie alle übrigen. Eine Veränderung im Organismus wird unfehlbar auch auf sie und in Folge dessen auch auf die poetische Production wirken.

Wir nehmen an, es wäre uns gelungen, die Gesetze dieser Einwirkungen aufzufinden. Das poetische Werk ist für uns nicht länger die unbegreifliche Schöpfung einer räthselhaften Macht, sondern die nothwendige Folge unabänderlich wirkender Naturgesetze. Aber noch ist unser Wissenstrieb nicht befriedigt; und er ruht nicht eher, bevor wir die Beziehungen unseres Objectes nicht bis an die äusserste Grenze verfolgt haben. — Ein Dichter — wir meinen hier nicht nur den Menschen, soweit er dichtet, sondern den ganzen Menschen — ein Dichter ist ebenso wenig isolirt wie eine Dichtung. Er lebt in einer gewissen Landschaft,

---

*) Diese Definition wird an einer späteren Stelle — §. 23 — vervollständigt werden.

unter einem gewissen Klima. Er ist das Glied einer Familie, eines Standes, einer Nation, die sich auf einer bestimmten Stufe der Cultur befindet. Von dieser Umgebung gehen ohne Zweifel Einflüsse auf das Leben und Schaffen des Dichterindividuums aus; und es wird also unsere Aufgabe sein, diese Einflüsse zu bestimmen. Damit aber sind wir an der Grenze unserer statischen Forschungen angelangt. Der nächste Schritt, sei es die Frage nach der Entstehung der Landschaft, sei es die Frage nach der Entstehung der nationalen Culturstufe, würde uns in das Gebiet fremder Wissenschaften führen.

Wenn es sich darum handelt, nicht eine einzelne Dichtung, sondern die Poesie einer ganzen Nation oder einer ganzen Epoche zu erklären — so ist die Aufgabe nicht wesentlich verändert. Man braucht nur für den Charakter eines besonderen Dichters den allgemeinen Charakter des Volkes oder der Zeit einzusetzen.

Die Gestalt, welche ein poetisches Werk in seiner Vollendung zeigt, ist nicht seine erste Gestalt. Die Vorstellungen und Gefühle des Dichters sind durch manche Formen gefluthet, ehe sie in dieser letzten Festigkeit gewannen; und wenn man die Manuscripte und die Correspondenz eines Dichters durchsucht, so findet man häufig Material genug, um sich ein annäherndes Bild dieser allmählichen Entwicklung zu construiren. Folgen nun die verschiedenen Stadien derselben nur zufällig aufeinander, oder ist es ein Gesetz, welches sich in dieser bestimmten Ordnung ausdrückt? — Das ist die erste Frage, welche der dynamische Theil der Literarhistorik zu beantworten hat.

Jedes poetische Werk bezeichnet eine Stufe in der Entwicklung eines Dichters. Ist es ein Zufall, dass es in dieser Reihe diese Stelle und keine andere einnimmt?

Und endlich, jedes poetische Werk ist ein Glied in der grossen Entwicklungsreihe der Literatur überhaupt. Welches ist sein gesetzmässiges Verhältniss zu den übrigen Gliedern?

Die vollendete Dynamik der Literarhitsorik wird drei Gesetze enthalten: — das Gesetz der Entwicklung des einzelnen poetischen Werkes — das Gesetz der Entwicklung

des poetischen Schaffens des Individuums, — das Gesetz der Entwicklung der poetischen Literatur überhaupt.

Das ist die Aufgabe der wissenschaftlichen Literarhistorik.

§. 7. Diese Aufgabe kann also nicht gelöst werden durch eine blosse Feststellung von Thatsachen, und wäre dieselbe auch noch so genau und gründlich. Wohl aber sind derartige Werke nothwendige Vorarbeiten zu ihrer Lösung, und als solche sind sie unentbehrliche Theile unserer Wissenschaft. Man wird stets vergeblich nach den gesetzmässigen Verbindungen der Thatsachen suchen, wenn die einzelnen Thatsachen selbst nicht vorher durch eine gewissenhafte Forschung festgestellt sind. Die kritische Darstellung der literarhistorischen Facta ist ein unumgänglicher Schritt zur Lösung der literarhistorischen Aufgabe; aber, wie gesagt, er ist noch nicht diese Lösung selbst. — Es ist vielleicht aufgefallen, dass wir es vermieden haben, unsere Wissenschaft als „Literaturgeschichte“ zu bezeichnen. Wir sind dabei nur dem Sprachgebrauch gefolgt, der den Ausdruck „Literaturgeschichte“ vorzugsweise für die Forschungen der eben besprochenen Art anwendet. „Geschichte“ heisst in der That nichts anderes als Darstellung von Thatsachen in chronologischer Ordnung. Wir haben also nicht das Recht, dieser pragmatischen literarhistorischen Darstellung ihren Namen streitig zu machen; wohl aber haben wir das Recht, für unsere Wissenschaft, die sich sehr wesentlich von jener alten „Literaturgeschichte“ unterscheidet, einen neuen Namen einzuführen. Die modernen Historiker haben der „Geschichte“ — der chronologischen Darstellung der Thatsachen, — die Darstellung ihrer gesetzmässigen Beziehungen als „Sociologie“ gegenüber gestellt. Genau in derselben Weise werden wir von jetzt an zwischen der „Literaturgeschichte“ und der „Literaturwissenschaft“ unterscheiden.

Allein es giebt noch eine andere Art von Literaturgeschichte, und zwar eine Art, die zuweilen mit dem Anspruch aufgetreten ist, für eine „wissenschaftliche Literaturbetrachtung im höheren Sinne“ zu gelten. Es ist diejenige, welche mit einer chronologischen Darstellung der Literaturentwicklung eine ästhetische und moralische Beurtheilung der einzelnen Werke

verbindet. Was würde man von einem Physiker sagen, der uns in seinem Werke über Elektricität anstatt einer Erklärung des Blitzes seine aesthetischen Empfindungen beim Anblick desselben gäbe? — Das Werk eines Literarhistorikers, welches von solchen Empfindungen überfliesst, nennt man geistreich. Es ist möglich, dass es geistreich ist. Aber es ist gewiss, dass es nicht wissenschaftlich ist. Denn für die Wissenschaft, mag sie sich mit physikalischen oder mit historischen Erscheinungen beschäftigen, giebt es nur ein Ziel: die Erklärung; und es ist schwer zu begreifen, wie ein Urtheil über den ästhetischen Werth einer Thatsache zu ihrer Erklärung beitragen könnte. — Wir denken nicht daran, den zahlreichen Literaturgeschichten dieser Art die Berechtigung abzusprechen. Die Verbreitung, deren sie sich erfreuen, ist ein genügender Beweis dafür, dass sie einem allgemeinen Bedürfnisse entsprechen. Ausserdem zeichnet sich eine grosse Zahl unter ihnen durch glänzende stylistische Vorzüge aus. Wir wollen ihnen also durchaus nichts von dem abstreiten, was sie sind. Aber wir müssen ihnen abstreiten, was sie nicht sind. Arbeiten, die einen Reichthum von Kenntnissen und geistreichen Gedanken in weite Kreise unseres Volkes getragen haben, wird Niemand seine Anerkennung versagen. Aber wenn einzelne unter ihnen ihre ästhetischen Urtheile für wissenschaftliche Leistungen ausgeben sollten, so werden wir diese Anmassung zurückweisen, indem wir ihnen den Wahlspruch des Spinosa entgegenrufen, der zugleich der Wahlspruch der Wissenschaft ist: „Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere!“

CAPITEL II.

§. 8. Wie weit ist die Aufgabe der Literaturwissenschaft schon gelöst?

Wenn man von dem Alter einer Wissenschaft auf ihre Erfolge schliessen darf, so können wir im voraus sicher sein, dass wir den grössten Theil der Schwierigkeiten noch unbezwungen finden werden. Die Literaturwissenschaft gehört zu den allerjüngsten Wissenschaften: sie hat kaum begonnen, sich von der Literarhistorik zu sondern. Und diese selbst zählt eben ein Jahrhundert. Man hört allerdings oft genug von literarhistorischen Werken des 17., ja des 16. Jahrhunderts reden.*) Aber wenn man einen dieser schwerfälligen Folianten aufschlägt, so findet man zu seinem Erstaunen nichts als einen Bücherkatalog, der sich von anderen seines Gleichen nur dadurch unterscheidet, dass er nicht streng alphabetisch geordnet ist. Conrad Gesner's Bibliotheca Universalis, Daniel Morhofs Polyhistor, ein grosser Theil der „Histoire de la France litéraire" — alle diese angeblichen „ersten literarhistorischen" Arbeiten sind nichts mehr und nichts weniger als bibliographische Kataloge. Ohne Zweifel, die Bibliographie ist der Boden, aus dem die Literarhistorik emporgewachsen ist, aber grade darum ist sie nicht die Literarhistorik selbst, ebenso wenig, wie die Literarhistorik die Literaturwissenschaft ist.

Es würde für unsere Zwecke eine verlorene Mühe sein, die Entwicklung der Literarhistorik aus der Bibliographie Zug für Zug zu verfolgen. Man beginnt allmählich die Büchertitel

---

*) Henry Hallam hat in der Vorrede seiner „Introduction to the Literature of Europe etc — London 1854. IV, ed." — den Beginn der Literarhistorik sogar bis in das Alterthum zurückverlegt. Allein das 1. Cap. im X. Buch des Quintilians De institutione aratoria, in dem er den ersten Versuch sieht, ist nur eine ganz flüchtige Aufzählung einiger bedeutender Schriftsteller.

statt nach ihrem Gegenstande, nach ihrer Zeit zu ordnen; man sondert sie nach Autoren und Nationen, man fügt ihnen eine kurze Inhaltsangabe, einige dürftige Notizen über das Leben der Schriftsteller bei — und die erste Stufe der Literarhistorik ist erreicht: — eine chronologische Aufzählung der merkwürdigen Ereignisse im Reiche der Literatur. Hören wir, wie einer der ältesten und bekanntesten Vertreter dieser Gattung, der Berliner Koch, sich selbst über seine Aufgabe ausspricht. „Ich habe mich bemüht", sagt er in der Vorrede zu seinem Grundriss,*) „vornehmlich die folgenden vier Fragen zu lösen: Welche Fortschritte hat die Nation in der schriftlichen Bearbeitung der Wissenschaften gemacht? — Welche Schriftsteller hat sie in jeder Gattung derselben aufzuweisen? — Unter welchen äusseren Umständen lebten diese? — Wie und in welchem Zustande sind ihre Werke auf uns gekommen?" — Ein grosser Theil der nachfolgenden Literarhistoriker ist bei dieser primitiven Auffassung stehen geblieben. Mögen die Werke eines Graesse, eines Wachler, eines Koberstein und anderer in ihren Einzelheiten ungleich ausführlicher und zuverlässiger sein, das Ziel, welches sie im ganzen verfolgen, ist auch nicht um ein Haarbreit höher als das, welches sich Koch vorgesetzt hat.**) Sicher, derjenige, der von der Geschichte nicht mehr verlangt als eine Aufzählung von Daten und Namen, die durch ein paar dünne Urtheile aneinander gebunden sind, wird in ihren Werken seine volle Befriedigung finden, indessen schon bevor Koch seinen Grundriss herausgab, war man zu der Erkenntniss gekommen, dass die Aufgabe des Historikers erst beginnt, wo die des Annalisten endet.

§. 9. Es ist Herder, dem die Literarhistorik ihren nächsten und grössten Fortschritt verdankt. Denn dieser Fortschritt ist die natürliche Folge aus der Erkenntniss zweier

*) Grundriss einer Geschichte der Sprache und Literatur der Deutschen bis auf Lessing's Tod. — Berlin 1795.

**) Wenn Graesse in seiner Einleitung von einer „ästhetischen Methode" spricht, so muss man sich durch diesen Ausdruck nicht täuschen lassen. Er meint einfach — Eintheilung der Werke nach dem Inhalt — im Gegensatz zu der Eintheilung nach der Zeit, welche er die „historische Methode" nennt.

Wahrheiten, die das helle Auge Herders zuerst klar unterschieden hat.*) Erstens, jedes Literaturwerk ist das Product der besonderen geistigen Eigenthümlichkeit eines bestimmten Volkes und einer bestimmten Zeit und kann desshalb nur aus dieser Eigenthümlichkeit heraus verstanden und erklärt werden. Zweitens, alle Geschichte ist Entwicklungsgeschichte. Hier sind die Grundmauern der modernen Literarhistorik. Alle folgenden Forscher haben im Grunde nichts anderes gethan, als die Ideen Herders ausgeführt. — In keiner anderen Gattung der Literatur findet der Volkscharakter einen so scharfen und unmittelbaren Ausdruck als in der Poesie. Und zugleich ist die Poesie während dieses ganzen Zeitalters der bevorzugte Gegenstand des geistigen Interesses. Es ist also erklärlich, wenn die literarhistorische Forschung sich jetzt vor allem ihren Werken zuwendet. Um so mehr, als Herder seine besten Schüler unter den romantischen Dichtern gefunden hat, welche hier wie in all ihren übrigen lebenskräftigen Bestrebungen als die treuen Nachfolger der Stürmer und Dränger auftreten. Es ist ein Jugendtraum Herders, den Schlegel mit seiner „Geschichte der griechischen Literatur“ verwirklicht.

Wir dürfen uns hier nicht damit aufhalten, die Namen aller derer aufzuzählen, deren Arbeit die Literarhistorik in diesem Jahrhundert gefördert hat. Ein kurzer Ueberblick, der uns die allgemeine Richtung der weiteren Entwicklung zeigt, muss uns genügen.

Im Jahre 1835 giebt Gervinus seine „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“ heraus. Die Bedeutung dieses Werkes für die Literarhistorik liegt nicht sowohl in seinen inhaltlichen Vorzügen, sondern vor allem in der Art seiner Darstellung. Gervinus ist der erste, welcher den Grundsatz ausspricht, dass ein Geschichtswerk vor allem ein Kunstwerk sein müsse; und in seiner Vorrede nimmt er desshalb ausdrücklich die freie Subjectivität des Künstlers für sich in Anspruch. Es ist klar, dass in diesem Princip eine grosse

*) Vergl. besonders: Abhandlung über die Ode 1766—67. Versuch einer Geschichte der Dichtkunst. Zur schönen Literatur und Kunst. Ursachen des gesunkenen Geschmacks, B. XV. Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtungen, B. VII. Shakespeare 1771. B. XX.

Gefahr liegt. Gervinus selbst freilich wird durch sein bewunderungswürdiges Wissen und sein klares, redliches Urtheil vor dem Schlimmsten bewahrt. Aber durch die Thüre, welche er geöffnet hat, dringt eine Schaar von Männern ein, die mit einer weit geringeren Gelehrsamkeit und Klarheit eine weit grössere subjective Willkür verbinden. Für sie ist die Literaturgeschichte meist nicht mehr als ein bequemer Kampfplatz, auf dem sie ihre politischen Streitigkeiten ausfechten.

Indessen solche Verirrungen haben nicht vermocht, die Literarhistorik von dem Wege abzubringen, auf welchen sie Herder gewiesen hat. Wenn man die ernsteren Werke ihrer chronologischen Reihenfolge nach durchliest, so wird man in jedem dieselbe leitende Idee wiederfinden, die stetig stärker und bestimmter hervortritt. Diese Idee, deren Entwicklung die Entwicklung der Literarhistorik ist, ist keine andere als jene Erkenntniss der Abhängigkeit der Literatur von der Cultur. Man hat allerdings noch keine vollkommen klare Vorstellung von der Natur dieser Beziehungen oder man spricht sich doch wenigstens nicht vollkommen klar darüber aus; aber das Bewusstsein ihres Daseins ist jedenfalls stark genug, um Werke hervorzubringen wie Rudolph Hayms „Romantische Schule“ und Hermann Hettners „Geschichte der Literatur im 18. Jahrhundert.“

In Frankreich sieht man eine ganz ähnliche Entwicklung. Der Erste, der unseres Wissens dort den Satz von der Abhängigkeit der Literatur von der Cultur klar und bestimmt ausspricht, ist der unglückliche Condorcet in seinem nachgelassenen Werke: „Esquisse d'un Tableau Historique des Progrès de l'Esprit humain.“*) Leider hat er seine Gedanken nicht mehr auszuführen vermocht; aber es scheint, dass jene kurzen Anregungen auf fruchtbaren Boden gefallen sind. Bereits fünf Jahre später schreibt Madame de Staël ihr Buch: „De la littérature“**), um die Beziehungen zwischen der

*) 1795 (ohne Angabe des Druckortes), vergl. besonders pag, 299 und 350.

**) „De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.“ 1800.

Literatur und den socialen Zuständen aufzuklären; — eine Absicht, welche bei der Bildung der Zeit und der Verfasserin freilich nur unvollkommen erreicht werden konnte. Aber als die romantischen Einflüsse über den Rhein dringen, beginnt eine Entwicklung, welche der deutschen darin vollkommen gleicht, dass sie verständnissvoll auf die besondere Eigenthümlichkeit jedes literarischen Werkes eingeht. Aber während die deutsche Forschung meist den allgemeinen Einwirkungen der umgebenden Cultur nachgeht, verweilt die französische mit Vorliebe bei der Individualität des einzelnen Schriftstellers. In den wunderbar feinen psychologischen Literaturstudien Sainte Beuves hat diese Richtung ihre Blüthe getrieben.*)

§. 10. Beinahe alle die Literarhistoriker, welche wir bisher erwähnt haben, besitzen ohne Zweifel das Gefühl, dass ein Literaturproduct nicht das Werk eines Zufalls oder die Offenbarung einer grundlosen, geheimnissvollen Macht, sondern dass es die natürliche Folge einer Anzahl von gegebenen Bedingungen ist. Aber sie besitzen doch nur das Gefühl. Zu einer wissenschaftlich klaren Erkenntniss ist nicht ein einziger gelangt. — Nehmen wir eins der schönsten Werke, welches die Literarhistorik hervorgebracht hat, Hermann Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hettner vergisst keinen Augenblick die Lehre Herders, dass ein literarisches Werk nnr in der Mitte der gleichzeitigen Cultur verständlich ist. Er erzählt uns nicht nur das Leben der Schriftsteller; er führt uns in die Werkstätten der Maler und Bildhauer; er schildert uns die wissenschaftlichen Kämpfe und Erfolge der Zeit; wir hören das Brausen der grossen politischen Stürme; wir belauschen die Unterhaltung im Familienzimmer und im Salon. Er macht uns beständig auf die Beziehungen aufmerksam, welche zwischen all diesen Dingen und der Literatur bestehen. Aber trotz alledem, — etwas vermissen wir, und zwar etwas, was wir in einem wissenschaftlichen Werke nicht vermissen dürfen. Hettner hat uns

*) Vergl. besonders „Lundis“ und „Chateaubriand et son groupe litéraire.“

freilich überall gezeigt, dass eine Menge Beziehungen zwischen Literatur und Cultur der Zeit existirten; aber er hat uns nirgends gezeigt, dass sie existiren mussten, und zwar so und nicht anders existiren mussten: — das heisst, er hat sie nirgends auf allgemeine Gesetze zurückgeführt.

Und so ist es allerwärts. In jedem literarhistorischen Werke wird von dem Zusammenhange der Literatur mit der Cultur geredet. Aber in keinem wird ein ernstlicher Versuch gemacht, in diesem Zusammenhange eine Gesetzmässigkeit nachzuweisen.

Man trägt ungeheure Mengen von Einzelheiten über das Leben der Schriftsteller zusammen; aber man denkt nicht daran, diese Reichthümer zu verarbeiten. Das einzige, welches Ordnung und Klarheit in den Wust von Einzelheiten bringen, welches ihn für die grosse Aufgabe der Wissenschaft nutzbar machen könnte, sind Gesetze; und Gesetze sind das Einzige, welches man nicht sucht. Und so häuft sich denn Beitrag auf Beitrag, und am Ende dienen alle Beiträge nur dazu, den Weg zu versperren.

Nichts kann uns ferner liegen, als über diese Stufe der Literarhistorik mit einer wohlfeilen Verachtung hinwegzugehen. Sie hat das Ziel einer wissenschaftlichen Literaturforschung nicht erreicht; aber sie hat sich ihm sicher um ein bedeutendes genähert. Auf Sainte Beuve folgt Taine.

Es kann zunächst wunderbar erscheinen, dass sich der grosse Fortschritt, den der letzte Name für unsere Wissenschaft bezeichnet, nicht in Deutschland vollzogen hat. Denn unstreitig hat die Literarhistorik bis dahin nirgends eine so fleissige und gründliche Pflege gefunden als in Deutschland. Und trotzdem ist es nur folgerichtig, dass sich die moderne Literaturwissenschaft in Frankreich entwickelte.

Worin besteht der Fortschritt Taine's? Er selbst hat auf diese Frage die knappste und klarste Antwort gegeben: „Constater des lois." *)

---

*) Vergl. Taine, „Philosophie de l'Art". 1865 I., wo von der Kunst im allgemeinen gesprochen wird. Für die Literatur im besonderen „Histoire de la littérature anglaise". 1863.

Die Aufgabe der modernen Literaturwissenschaft ist die Constatirung von Gesetzen. Allein zu dieser neuen Auffassung der Aufgabe kann man nur gelangen durch eine neue Auffassung des Stoffes. Und diese letzte liegt dem deutschen Geiste damals fern.

Man muss sich erstens erinnern, dass die deutsche Literarhistorik unter den Händen der Romantiker aufgeblüht ist, und zweitens, dass sie sich vorzüglich mit der Poesie beschäftigt. Nun, dem Romantiker gilt alles künstlerische Schaffen als ein Act der absolutesten Freiheit. Die Kunst ist das freie Spiel des ungebundenen Subjects; das Kunstwerk entsteht durch die geniale Intuition, der sich über den versinkenden Schranken von Raum und Zeit das Weltgeheimniss wie durch ein Wunder erhellt. Wie soll es einem Romantiker einfallen, in der Geschichte der Kunst nach Naturgesetzen zu suchen, der Kunst, die nicht natürlich, sondern übernatürlich ist? Bei Hegel ist die Kunst die erste Stufe des absoluten Geistes, das unmittelbare Anschauen der Idee in objectiver Wirklichkeit. Man kann kaum sagen, dass sich diese Auffassung im höheren Grade als die romantische dazu eignet, den Forscher auf die natürliche Gesetzmässigkeit in der Entwicklung der Kunst hinzuweisen. Und es ist bekannt, welchen Einfluss die Hegelsche Philosophie grade auf die Historik geübt hat. Endlich Schopenhauer setzt das Wesen des Kunstwerks wieder, ähnlich Schelling, in die intuitive Anschauung des genialen Individuums, welches sich über Raum und Zeit, über die vorgestellte Welt hinausschwingt. Das Land, in welchem solche mystischen Kunstanschauungen die Herrschaft oder doch wenigstens einen bedeutenden Einfluss besitzen, wäre ein schlechter Boden für eine Lehre gewesen, welche auf dem Satze ruht, dass ein Kunstwerk ein Naturproduct ist wie Pflanze und Thier.

In Frankreich ist dieser Lehre besser vorgearbeitet. Das Werk Taine's wäre nicht möglich gewesen ohne das grössere eines Anderen. Die „Philosophie de l'Art“ von Taine ruht auf dem Unterbau der „Philosophie positive“ von Comte.

In den drei letzten Bänden des „Cours de la philosophie positive“ ist es nicht nur unumwunden ausgesprochen, dass die Entwicklung der Menschheit, die Geschichte im weitesten

Sinne, ebenso gesetzmässig sei wie alle übrigen Naturvorgänge; es ist auch zum ersten Male der Versuch gemacht, das Gesetz dieser Entwicklung zu formuliren und seine Geltung im einzelnen nachzuweisen.

Im 18. Jahrhundert steht der französische Geist unter der Herrschaft des Materialismus und Sensualismus. Man schlägt die positiven Leistungen dieser Philosophie jetzt sehr niedrig an, und mit Recht. Aber ein grosses Verdienst wird man ihr niemals absprechen können. Sie hat die Franzosen gelehrt, den Menschen als ein Object unter Objecten, als ein Naturproduct aufzufassen: sie hat damit den Grund für eine wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung gelegt. Und diese Lehre ist so eindringlich gewesen, dass man sie weder über der Autoritätsphilosophie eines Lammenais und Bonald noch über dem eklectischen Idealismus eines Cousin vergessen hat.

Der Positivismus, welcher das moderne Frankreich beherrscht, trägt überall die Spuren materialistischer und sensualistischer Einflüsse. Es ist nothwendig, dass wir einen Augenblick bei dem positivistischen System verweilen. Denn, wie gesagt, wir sehen hier die Fundamente, auf denen sich der Bau Taines erhebt.

Die Hauptgedanken Comtes lassen sich in wenige Sätze zusammenfassen. Der menschliche Geist vermag weder Ursachen (causes efficientes ou premières) noch Zwecke (causes finales) zu erkennen, sondern allein Thatsachen, welche in unverbrüchlichen Verbindungen auftreten. Eine Metaphysik ist also unmöglich. Die Aufgabe aller wissenschaftlichen Erkenntniss beschränkt sich auf die Feststellung der Thatsachen und den Nachweis ihrer gesetzmässigen Verbindungen. Auf dem Boden dieses Principes baut sich das System der positiven Philosophie auf, die Hierarchie der exacten Wissenschaften, deren Krone die von Comte geschaffene Gesellschaftswissenschaft, die Sociologie bildet. Dass die Entwicklung der Menschheit nach unabänderlichen Gesetzen vor sich geht, war schon früher ausgesprochen. Comte selbst nennt ausdrücklich Bossuet, Montesquieu und Condorcet als seine Vorgänger.*)

*) Wir müssen vor allem den Namen des Neapolitaners Giovanni Battista Vico hinzusetzen. „Principj di una scienza nuova d'intorno alla commune natura della nazioni." Neapel 1725.

Aber noch Niemand hat bis dahin den Versuch gemacht, dieses Entwicklungsgesetz wissenschaftlich genau zu bestimmen und im einzelnen nachzuweisen. — Wie jede andere Wissenschaft, so besteht auch die Sociologie aus einem statischen und einem dynamischen Theil. Der erste wird in den gewöhnlichen Darstellungen der positiven Philosophie meist vollkommen übersehen, wahrscheinlich, weil er schon in der Originaldarstellung bedeutend gegen den dynamischen zurücktritt. Trotzdem verdient er grade unsere besondere Aufmerksamkeit; denn eben von ihm ist der Fortschritt unserer Wissenschaft ausgegangen. Die Statik,*) die Lehre vom Gleichgewicht handelt von der wechselseitigen Abhängigkeit der coexistirenden Theile des Gesellschaftskörpers. Sie stellt das Gesetz auf: dass jede Veränderung in einem Theile eine Veränderung in allen übrigen Theilen zur Folge hat. Nun, die Kunst ist ein solcher Theil des grossen Gesellschaftskörpers. Jede Veränderung der übrigen Theile muss also, nach dem Gesetz des Gleichgewichts, auch die Kunst verändern. Mit anderen Worten: die Kunst wird bestimmt durch die allgemeine Culturlage.**) Die sociologische Dynamik, welche den grössten und berühmtesten Theil der positiven Philosophie bildet, hat auf die Literaturwissenschaft keinen directen Einfluss geübt. Die geistige Entwicklung der Menschheit hat drei Stufen: die theologische, die metaphysische und die positive. Auf der ersten erklärt man sich die Naturerscheinungen durch das willkürliche Eingreifen von menschenähnlichen Mächten; auf der metaphysischen sucht man sie aus den Principien oder den „causae efficientes“ zu deduciren, die nichts anderes sind als hypostasirte Eigenschaften der Erscheinungen, Worte, die man für Realitäten hält; auf der letzten, der positiven, sieht man endlich ein, dass unsere Er-

---

*) Vergl. Cours de la Philosophie positive. tom. IV. chap. 2.

**) Comte hat sich grade über dieses Verhältniss der Kunst zur Cultur wiederholt näher ausgesprochen. Vergl. den Abschnitt über Dante und über die gothische Architektur in tom V, die Bemerkungen über die classische Periode der französischen Literatur in tom. VI, und vor allem am Ende desselben Bandes die verheissungsvollen Worte über die künftige Verjüngung der Kunst durch den Posivitismus.

kenntniss niemals über die gegebenen Thatsachen und deren Verbindungen hinaus kommen kann. — Das ist das Gesetz der sociologischen Dynamik.

Der Positivismus hat eine geraume Zeit gebraucht, um sich selbst in Frankreich eine allgemeinere Anerkennung zu erkämpfen. Aber sein Sieg ist dafür um so vollkommener und nachhaltiger. Es giebt in Frankreich kaum ein Gebiet geistiger Thät.gkeit, auf dem man nicht die Spur Auguste Comte's entdeckte; und man wird das Denken der modernen Franzosen schwerlich verstehen, wenn man sich nicht wenigstens mit den Grundzügen des Positivismus vertraut gemacht hat.*)

Mit Taine erobert der Positivismus die Kunst- und Literar-Historik. Die Abhängigkeit Taine's von Comte ist unzweifelhaft. Es ist allerdings seltsam, dass er in seinen kunsthistorischen Schriften den Namen des Philosophen niemals erwähnt. Indessen Taine spricht überhaupt kaum von seinen Vorgängern; und zweitens erklärt sich sein Schweigen vielleicht auch daraus, dass Comte nicht so sehr unmittelbar als mittelbar durch John Stuart Mill auf ihn gewirkt hat. Stuart Mill ist einer der ersten gewesen, welche die Bedeutung des französischen Philosophen anerkannten;**) und Taine hat durch seinen bekannten Aufsatz: „Le Positivisme anglais" den Ruf Mills in Frankreich verbreitet. Dass eine Einwirkung, direct oder indirect, stattgefunden hat, wird am deutlichsten aus der Lehre Taine's selbst hervorgehen, deren Darstellung unsere nächste Aufgabe bildet.

---

*) Den besten Beweis dafür liefert unsere literarische Kritik, welche den Naturalismus Zola's und seiner Schule mit erstaunlicher Beharrlichkeit aus dem Materialismus herleitet. E. Zola ist ein Anhänger Comte's. Vergl. seine kritischen und theoretischen Schriften, besonders „Le Roman expérimental", Paris 1881. Auf der anderen Seite muss man sich freilich hüten, Zola's Werke für die praktische Ausführung einer Kunsttheorie Comte's zu halten. Die positivistische Zukunftskunst, von der Comte am Ende seines „Cours" spricht, hat mit dem Naturalismus nichts gemein.

**) Vergl. die zahlreichen Stellen in der „Logic" 1. ed. London 1843; die Schrift „Auguste Comte and the positivisme" 1865; endlich auch den Aufsatz von E. Littré „Auguste Comte et Stuart Mill".

§. 11. Taine hat seine Theorie in verschiedenen Werken niedergelegt. Die klarste und ausführlichste Darstellung findet man in der Einleitung zu seinen Vorlesungen über italienische Malerei, welche er 1865 als „Philosophie de l'Art" herausgegeben hat. Von der Literaturwissenschaft im besonderen handelt die „Preface" der „Essais" von 1858 und die „Introduction" der „Histoire de la litérature anglaise" von 1863.

Ein Kunstwerk steht niemals isolirt.

Schon ein flüchtiger Blick erkennt, dass es einem kleineren oder grösseren Kreise von Werken angehört, welche einander ähnlich sehen wie die Glieder einer Familie. Sie bilden in der That eine Familie, deren Erzeuger ein Künstler ist. Das Kunstwerk ist ein Theil von dem Lebenswerke des Künstlers.

Wir dehnen unsere Untersuchung etwas weiter aus und wir entdecken, dass sich um diesen Künstler eine Anzahl Anderer gruppirt, welche in demselben Lande oder in derselben Zeit gleiche oder ähnliche Ziele verfolgen. Auch der Künstler mit seinem Lebenswerke ist wieder nur ein Theil in einem grösseren Ganzen, er ist das Glied einer weiteren Familie, welche man „Schule" nennt.

Die Schule lebt nicht in einer undurchdringlichen Abgeschlossenheit. Sie ist umgeben von einem Publicum, aus dem ihre Mitglieder hervorgegangen sind und für welches sie arbeiten. Die künstlerischen Anschauungen und Schöpfungen der Schule entsprechen den allgemeinen Anschauungen des umgebenden Publicums.

Dieser allgemeine Kunstgeschmack kann wiederum nicht unabhängig und unbestimmt für sich allein bestehen; sondern er ist das nothwendige Resultat des „état général de l'esprit et des moeurs du temps" — das ist: der ganzen eigenthümlichen Cultur, wie sie durch den Einfluss des Klimas, die Anlagen der Race und die Schicksale der Nation geschaffen ist.

Diese vierfache Abhängigkeit lässt sich in der Kunstgeschichte überall ohne Ausnahme nachweisen. Wir dürfen also das Gesetz aufstellen: „Jedes Kunstwerk wird bestimmt durch die Gesammtheit der umgebenden Cultur".*)

---

*) „L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble, qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes."

Aber in welcher Weise vollzieht sich die Entwicklung des einzelnen Kunstwerks aus den allgemeinen Culturbedingungen?

Die Anschauungen und die Neigungen der Nation und des Zeitalters haben für die Entwicklung des Künstlers dieselbe Bedeutung, welche das Klima und die Bodenbeschaffenheit auf die Entwicklung der Pflanze haben. Es giebt eine geistige Temperatur (température morale), wie es eine physikalische giebt. Wenn man dieselbe analysirt, so findet man drei Elemente, durch deren Zusammenwirken sie geschaffen wird: — die Race, das Klima und das „Moment" — das ist, die Summe der bereits vorhandenen geistigen Producte.*) Diese geistige Temperatur schafft die künstlerischen Individuen nicht, aber sie entwickelt dieselben. Man kann annehmen, dass die Natur durchschnittlich stets die gleiche Anzahl von beanlagten Köpfen hervorbringt. Allein von all diesen gegebenen Talenten werden nur diejenigen wirklich entwickelt für welche die geistige Temperatur der Epoche günstig ist. Die übrigen verkrüppeln, wenn sie nicht vollkommen zu Grunde gehen. Auch in der Kunst herrscht unerbittlich das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl.**)

In den lebenskräftigen Talenten werden nun allmählich die Bedürfnisse, die Neigungen, die Gefühle ausgebildet, welche der allgemeinen geistigen Lage entsprechen.

Aus der so entwickelten künstlerischen Individualität erwächst das Ideal des Zeitalters, der „herrschende Typus" (personnage régnant), dessen Gestalt die Phantasie mit Allem schmückt, was dem Zeitgeschmack irgend als der Liebe und der Bewunderung werth erscheint.

Dieses Idealbild aber bestimmt unmittelbar den Charakter der gleichzeitigen Kunst. Der herrschende Typus ist der Mittelpunkt aller künstlerischen Thätigkeit. Es ist sein Körper, den die Malerei und die Sculptur verherrlichen; es sind seine Gedanken, seine Schicksale, welche die Poesie preist; es sind

---

*) Histoire de la litérature anglaise. — Introduction pag. XXVIII.

**) En général on pourra concevoir la température morale comme faisant un choix entre les différentes espèces de talents, ne laissant se développer que telle et telle espèce, excluant plus ou moins complétement les autres. — Philos. de l'Art.

seine innersten Gefühle, welche die Musik in Tönen und die Architektur in Linien ausdrückt. — „En sorte que tout l'art dépend de lui, puisque l'art tout entier ne s'applique qu'à lui complaire et à l'exprimer.“

Damit ist die genauere Form des Gesetzes gefunden; und zu gleicher Zeit ist die kunsthistorische Theorie Taine's beendet.

§. 12. Der Gedanke Taine's ist keineswegs neu. Schon Madame de Stael hat in ihrem oben erwähnten Werke ein Capitel den Einflüssen des Klimas auf die Literatur gewidmet; und Fauriel spricht in seiner „Histoire de la poésie provençale“ von der allgemeinen Aufgabe des Literarhistorikers beinahe mit denselben Worten wie Taine. Aber es ist etwas Anderes, die allgemeine Behauptung aufzustellen, dass die Kunst in einem gewissen Abhängigkeitsverhältniss zu dem Charakter und der Bildung des Volkes stehe, — wie Herder und seine Nachfolger; und den Nachweis zu führen, dass ein besonderes Kunstwerk aus einer besonderen Culturlage mit derselben Nothwendigkeit hervorwächst, wie eine gewisse Pflanze aus einem gewissen Boden. Und diesen Nachweis hat Taine wenigstens zu führen begonnen. Das ist sein Fortschritt und sein Verdienst. Er hat versucht, die Kunst- und damit zugleich die Literar-Historik zu einer Naturwissenschaft zu machen. Was Comte's Sociologie für die Geschichte des Menschengeistes im allgemeinen bedeutet, das bedeutet Taine's Philosophie de l'Art für die besondere Geschichte der Kunst. Der Vergleich trifft allerdings nicht ganz. Comte's Sociologie zerfällt in zwei Theile, in eine Statik und eine Dynamik. Taine's Philiosophie de l'Art ist nur eine Statik: er hat es nicht versucht, ein Entwicklungsgesetz im Sinne Comte's aufzustellen.

Aber verweilen wir noch einen Augenblick bei dem, was vorhanden ist.

Das Kunstwerk ist das Product der umgebenden Cultur. Taine hat dieses Gesetz durch Induction gefunden. Er hat die verschiedensten Fälle untersucht und verglichen: und er versichert, dass er dabei auf keinen einzigen gestossen sei, welcher seinem Gesetz widerstreite. In der That, wenn wir

selbst den Versuch machen, wenn wir eine Tragödie von Shakespeare, eine Satire von Horaz, einen Gesang von Homer betrachten, wir werden stets finden, dass der allgemeine Charakter jedes einzelnen Werkes den Anschauungen des Zeitalters entspricht, in dem es entstanden ist. Was ist natürlicher? Ein Kunstwerk hängt von dem Künstler ab. Das wird Niemand bestreiten. Und der Künstler selbst? Er ist in einer gewissen Zeit, in einem gewissen Volke, in einem gewissen Staat geboren und erzogen. Schon dem Kinde sind bestimmte Gedankenreihen eingeprägt, von denen es sich niemals ganz befreien wird; man hat es gewisse Dinge lieben und achten, andere verabscheuen uud hassen gelehrt. Er ist das Glied eines Volkes. Er theilt die politischen Leidenschaften seiner Volks- und seiner Zeit-Genossen, ihre Vorurtheile, ihr Wissen und Nichtwissen. Der Sieg, die Macht seiner Nation erheben auch ihn; ein allgemeines Unglück schlägt ihn mit allen anderen nieder. Und diese Einwirkungen hören niemals auf; es ist unmöglich, sich ihnen zu entziehen; sie strömen von allen Seiten auf den Künstler ein; sie füllen ihn mit den Vorstellungen und Gefühlen, die er in seinen Werken darstellt. Woher stammt die Form seiner Darstellung? Als sich der Künstlertrieb in ihm regte, hat man ihn auf gewisse Werke als Muster hingewiesen: er hat sie bewundert, er hat sie nachgeahmt, und ihre Eigenschaften werden ihm unmerklich zu Eigenschaften der Kunst überhaupt. Es ist nicht wahrscheinlich, dass er sich von der Nachwirkung dieser ersten tiefsten Eindrücke jemals vollkommen befreien wird; und wenn er sich zum Theil von ihnen losringt, so ist es gewiss, dass er anderen Anregungen folgen wird, die ihm ebenfalls aus seiner Umgebung kommen.

Aber unter all diesen wechselnden Einflüssen, aus welchen ein Kunstwerk entsteht, giebt es doch einen, welcher nicht wechselt, welcher immer da ist, in jeder Zeit, in jedem Volke, auf jeder Culturstufe, — und grade er ist der mächtigste, der eigentlich schöpferische, — der künstlerische Trieb. In diesem Sinne wenigstens wird das Kunstwerk nicht durch die umgehende Cultur bestimmt. — Wirklich? — Wenn man fände, dass der Kunsttrieb jeden Grad der Cultur begleitet, hat man

damit einen Beweis gefunden, dass er von der Cultur unabhängig ist? — Man mag behaupten, dass der Kunsttrieb seine Wurzeln im „innersten Wesen“ des Menschen habe. Immerhin; aber zu seiner Entwicklung bedarf er äusserer Einflüsse wie jeder andere Trieb. Es giebt Epochen, in denen kaum eine schwache Spur von ihm zu entdecken ist; es giebt andere, in denen er sich so mächtig über das ganze geistige Leben ausbreitet, dass man auf den ersten Blick nur ihn wahrnimmt. In der reichen freudigen Zeit der Renaissance reckt er sich jugendfrisch empor; das Elend und die Rohheit des dreissigjährigen Krieges begraben auch ihn unter Schutt und Asche.

§. 13. Allein es giebt eine gewisse Klasse von Kunstwerken, für welche das Gesetz Taine's trotz alledem keine oder nur eine sehr beschränkte Geltung zu haben scheint — die Werke des Genies.

Wenige Worte rufen so verschiedenartige und zugleich so unklare Vorstellungen auf, wie das Wort „Genie“. Den Begriff, welchen wir hier mit demselben verbinden, werden wir vielleicht am deutlichsten machen, indem wir ihn dem Begriff des Talents gegenüberstellen. Die grosse Masse von Künstlern wird stets von Männern gebildet, welche sich damit begnügen, das Vorhandene nachzuahmen und auszubilden, bald mit geringerem, bald mit grösserem Geschick; — das sind die Talente. Zuweilen aber sieht man aus dieser Menge Männer auftauchen, deren Werke, abgesehen von einzelnen Aeusserlichkeiten, nichts mit denen ihrer Vorgänger und Zeitgenossen gemein haben. Sie denken nicht daran, dem herrschenden Geschmacke zu dienen; sie bekämpfen ihn vielmehr auf Tod und Leben. Man erblickt plötzlich eine ganz neue Form und einen ganz neuen Inhalt. Und wenn sie siegen, so beginnt eine neue Epoche. — Das sind die Genies. — Werden auch ihre Werke durch die umgebende Cultur bestimmt? — Man muss gestehen, dass eine bejahende Antwort die Thatsachen zu verneinen scheint. Die Zeitgenossen betrachten das Genie als einen Fremdling. Die Menge weicht vor seinen Werken erschreckt zurück, oder sie sucht sie erbittert zu vernichten. — Aber woher stammt das

Neue, welches die Schöpfungen des Genies charakterisirt? — Um das Räthsel zu lösen, hat man seine Zuflucht zu einer Hypothese genommen, die freilich noch geheimnissvoller ist als das Geheimniss, welches sie erklären soll, die aber dabei den unbestreitbaren Vorzug besitzt, zu derselben Zeit dem mystischen Hange und der Eitelkeit zu schmeicheln. Wir reden von der „genialen Intuition und Inspiration". Vor dem „begnadeten" Künstler sinken die geheimnissvollen Hüllen der ewigen Schönheit und Wahrheit nieder, und, seiner selbst kaum bewusst, bildet er nach, was er geschaut hat. „Das Genie ist," wie Thomas Carlyle, der Hohepriester des Geniecultus sich ausdrückt, „ein Bote aus der Welt des Uebersinnlichen". Seine Schöpfungen sind unabhängig von Raum und Zeit. Sie erscheinen, plötzlich, blendend, wie der Blitz in der Nacht. Aber setzt nicht jeder Blitz eine elektrische Spannung voraus? — Untersuchen wir die Thatsachen, welche die Entstehung eines genialen Werkes umgeben, doch noch einmal genauer! Wir werden vielleicht finden, dass das Werk des Genies keineswegs so neu und unvermittelt dasteht, als es uns bei dem ersten oberflächlichen Blick erschien. Je tiefer und weiter sich unsere Forschungen ausdehnen, um so mehr Erscheinungen entdecken wir, die dem genialen Werke verwandt sind. Wir stossen hier und dort auf ähnliche Gedanken, auf einen halbgelungenen früheren Versuch, das auszuführen, was wir in dem genialen Werke wirklich ausgeführt sehen. Wir finden unter dem herrschenden Geschmack überall die Keime eines neuen, der nicht weniger zur Zeit gehört. Und die Bestrebungen dieser neuen Richtung sind es, welche das geniale Werk hervorgebracht haben. Aus diesen unscheinbaren Quellen und Bächen ist der mächtige Strom zusammengeflossen, den wir als ein Räthsel anstaunten. Die bahnbrechenden künstlerischen Genies erscheinen stets in einer Epoche, in welcher sich zwischen der Kunst und dem Rest der Geistescultur ein Widerspruch ausgebildet hat. Während alle übrigen Anschauungen fortgeschritten sind; sind die ästhetischen, durch alte Traditionen gefesselt, zurückgeblieben. In Folge dessen erwacht das Verlangen nach einer Kunst, welche den neuen Anschauungen entspricht. Zuerst regt es

sich schüchtern. Mancher Neuerungsversuch zerbricht an der gefesteten Autorität der alten Schule. Endlich aber tritt ein Mann auf, der mit grosser künstlerischer Begabung ein Gefühl für die Bedürfnisse der neuen Zeit vereint; und er wird der Schöpfer des genialen Werkes, dem die Jungen zujubeln und das die Alten als „unmoralisch" verdammen. Mit geringen Abänderungen wird man diesen Vorgang in der Kunstgeschichte immer wieder finden. Es giebt kein einziges geniales Werk, für dessen historische Erklärung man die Annahme einer mystischen Intuition brauchte. Es besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen Genie und Talent: der Charakter der Zeit bestimmt die Werke des einen so gut wie die des anderen. — Man könnte fragen, warum wir ein Thema so ausführlich behandelt haben, welches Taine auch nicht mit einem Worte berührt? — Aus genau demselben Grunde, aus welchem er es übergangen hat. Jener seltsame Geniebegriff herrscht nur in Deutschland.*) Hier aber hat er Dank den Speculationen unserer idealistischen Philosophie eine Verbreitung gewonnen, die ihn zum gefährlichsten Feinde jeder wissenschaftlichen Geschichtsbetrachtung macht. Es ist klar, dass er in keinem Theil der Historik so verderblich wirken kann, wie grade in der Kunstgeschichte. Und desshalb haben wir kaum Unrecht gethan, wenn wir einige Augenblicke an die Bekämpfung eines Wahnes gewendet haben, von dessen Vernichtung nichts weniger als die Entwicklung unserer Wissenschaft abhängt.

§. 14. Wir haben das Gesetz Taine's in seiner ersten Form bestätigt gefunden. Es bleibt die Frage, ob die nähere Ausführung desselben ebenso unanfechtbar ist; ob auch die Annahme jener vier Stadien, durch welche die Einflüsse der Cultur auf die Kunst wirken sollen, den Thatsachen entspricht?

Die Anwendung des Gesetzes von der natürlichen Zuchtwahl für die Erklärung der Kunstentwicklung ist ohne Zweifel ein sehr glücklicher Gedanke. Wenn man die Kunstgeschichte

---

*) Es ist bezeichnend genug, dass sich Carlyle an deutscher Literatur gebildet hat.

durchwandert, stösst man überall auf Talente, welche sich nur darum nicht voll entwickelt haben, weil ihnen die Zeit weder Anerkennung noch Anregung entgegenbrachte. Denn Beides braucht der Künstler ebenso nothwendig, wie die Pflanze Regen und Sonnenschein braucht. Es sind nicht wenige und durchaus nicht die schlechtesten Talente, die auf diese Weise zu Grunde gegangen sind. Ihre Versuche vermodern unbeachtet im Schatten der grossen Werke, die das Glück gehabt haben, zur rechten Zeit zu kommen.

Dass ferner die allgemeine geistige Temperatur diejenigen Eigenschaften des Individuums ausbildet, welche ihr entsprechen, wird Niemand bestreiten, der nicht den Einfluss der Umgebung auf die Entwicklung des Einzelnen überhaupt bestreitet.

Nun aber soll sich aus dieser so entwickelten „Gefühlsgruppe“ ein Ideal herausbilden, ein herrschender Typus, der alle diejenigen Eigenschaften in sich vereint, die dem Zeitalter als liebenswürdig und bewunderungswürdig erscheinen — und diese Idealgestalt soll die Kunst der Zeit bestimmen. Denn wenn sie auch nicht stets selbst der Gegenstand der künstlerischen Darstellung ist, so werden doch die übrigen Dinge lediglich von ihrem Standpunkte aus dargestellt.

Taine hat auch diesen Theil seiner Theorie durch Beispiele zu erläutern und zu stützen gesucht. Er weist auf den wohlgenährten, lebensfreudigen Flamänder der Renaissance hin als auf den Typus, der Rubens und seine Schule beherrscht; er versucht zu zeigen, wie die französische Klassik gleich einer der grossen Spiegelgalerien in Versailles hundertfach das Bild des gemessenen Hofmanns zurückwirft, der mit seiner Perrücke und seinem Degen abgezirkelt und feierlich einherschreitet; während in dem rothen flackernden Fackellicht der Romantik von 1830 immer wieder das blasse Gesicht des jungen Mannes auftaucht, der einsam mit Gott und der Menschheit hadert.

Man muss zugeben, dass für die Poesie eines Corneille und eines Racine der Geschmack des Grandseigneurs massgebend gewesen ist. Aber in derselben Zeit hat Molière seine Komödien gedichtet: und ist der Misanthrop oder der Tartüff wirklich von und für den Standpunkt eines Hofmannes

geschrieben? Man muss zugeben, dass für eine grosse Zahl der französischen Romantiker jener „junge Mann“ in der That das Ideal ist, welches sie darstellen und verherrlichen; aber neben dem Hernani und dem Marius*) Victor Hugo's, neben dem Rolla und dem Frank**) Alfred de Musset's, stehen die Beamten, die Wucherer, die Verbrecher Balzac's. Wo ist der Einfluss, den der Typus des „jungen Mannes“ auf den Père Grandet***) oder auf Balthazar Claey†) geübt hat? Und welches ist der „herrschende Typus“ einer Zeit, die zugleich Zolas Rougon Marquart Cyclus und die Oden Leconte de Lisle's hervorbringt? Die Wahrheit ist, dass sich ein herrschendes Ideal in den meisten Fällen überhaupt nicht nachweisen lässt; da aber, wo es sich gebildet hat, besitzt es stets nur eine mehr oder minder beschränkte Machtsphäre. Es ist wahr, dass man zuweilen eine bestimmte Gestalt findet, die in der Kunst einer Epoche mit Vorliebe dargestellt wird und welche die ganze Darstellungsart als Ideal auch bis zu einem gewissen Grade bestimmt hat. Aber es ist nicht wahr, dass ein solcher Typus über die ganze Kunst der Zeit herrscht. Selbst innerhalb eines und desselben Volkes sind die künstlerischen Sympathien viel zu mannigfaltig, als dass sie sich auf eine Gestalt übertragen liessen.

Und weiter, die ganze bestimmende Rolle, die Taine seinem „personnage régnant“ zuschreibt, ist nichts als eine leere Fiction, die auch nicht durch eine einzige Thatsache bestätigt wird. Hat Shakespeare seinen Hamlet etwa mit Rücksicht auf die Hofherren in Westminster oder die Kaufleute der City geschaffen? Er hat sicher weder an die Einen noch an die Anderen gedacht; denn seine eigenen Gedanken und Gefühle nahmen ihn vollkommen in Anspruch. Ein Künstler schafft nicht, um einem Publicum zu genügen; sondern er schafft, um sich selbst zu genügen. Wenigstens während der Arbeit denkt er kaum an etwas anderes. Dass es Leute giebt, die ihre Poesien im steten Hinblick auf ein

*) „Les misérables.“ Paris. 1862.

**) „La coupe et les lèvres.“ Paris. 1832.

***) „Eugénie Grandet.“ 1834. Von Balzac.

†) „La recherche de l'absolu.“ 1835. Von Balzac.

bestimmtes Publicum schreiben, wird Niemand leugnen; aber grade diese haben immer die geringste Bedeutung für die Entwicklung der Literatur gehabt.

In jedem Falle hat Taine nicht das Recht, von einem allgemein gültigen Gesetz des „personnage régnant“ zu sprechen.

Man würde sich kaum erklären können, wie ein so scharfblickender Psychologe auf eine so seltsame Hypothese gekommen ist, wenn man sich nicht erinnerte, dass er ein Franzose ist. Was ihn zu seiner Annahme verleitet hat, ist ohne Zweifel jene verhältnissmässige Uniformität der französischen Kunst, welche aus der ungemeinen Centralisation des geistigen Lebens in Paris folgt. Das Resultat dieser fehlerhaften Induction ist nur zu sehr geeignet, bei der Darstellung und Beurtheilung einer Epoche zu Oberflächlichkeit und Einseitigkeit zu verführen. Es war daher unsere Pflicht, mit allem Nachdruck auf diesen schwachen Punkt hinzuweisen.

§. 15. Er ist leider nicht der schwächste in der Theorie Taine's.

„Das Kunstwerk wird durch die umgebende Cultur bestimmt.“ Gewiss; aber wird es durch sie allein bestimmt? — Wir haben gefunden, dass ein Theil der literaturwissenschaftlichen Aufgabe darin bestehen muss, die Beziehungen zwischen dem geistigen und dem körperlichen Leben eines Dichters aufzufinden. „Eine Veränderung im Organismus“, sagten wir, „wird auch auf die psychischen Functionen und in Folge dessen auch auf die poetische Production wirken.“ Welche tiefen Spuren Krankheit und Schwäche eines Dichters in seiner Poesie hinterlassen, dafür haben die Literaturen aller modernen Nationen nur allzu viele Beispiele aufzuweisen. — Taine schildert uns, wie die gemeinsamen Schicksale der Nation die Werke des einzelnen Dichters verdunkeln oder erhellen. Wir haben die Bedeutung dieser Einwirkungen keineswegs bezweifelt. Aber wir bezweifeln allerdings, dass das Schicksal der Nation einen grösseren Einfluss auf das Leben und Schaffen eines Künstlers hat als das Schicksal seiner eigenen Person; wir bezweifeln, dass der Stolz auf den nationalen Reichthum mächtiger ist als die Sorge um die

persönliche Armuth, dass die Freude über eine gewonnene Schlacht mächtiger ist als die Trauer um einen verlorenen Sohn.

Alle diese Einwirkungen können unmöglich unter die „allgemeinen Cultureinflüsse“ gezählt werden. Und alle diese Einwirkungen hat Taine mit keinem Wort erwähnt.*) Während er nach den Einflüssen des Nationalcharakters und der gleichzeitigen Culturlage sucht, vergisst er die individuellen Einflüsse, welche nicht weniger bedeutend sind.

Allein Taine hat ja niemals beabsichtigt, jene individuellen Einflüsse zu bestimmen. Er will nichts anderes beweisen als die Abhängigkeit der Kunst von der „allgemeinen geistigen Temperatur.“ Mit welchem Rechte darf man ihm vorwerfen, dass er ausser dieser seiner Aufgabe nicht auch noch eine andere gelöst habe? Weil die beiden Aufgaben nicht unabhängig von einander, sondern im Gegentheil, so eng verbunden sind, dass die eine überhaupt nicht ohne die andere gelöst werden kann. Die Wirkungen der individuellen und der allgemeinen Einflüsse sehen einander sehr ähnlich. Die Schwermuth in den Werken eines Dichters kann sowohl die Folge eines düsteren Racencharakters oder eines nationalen Unglücks, als die Folge eines rein persönlichen Leidens sein. Taine aber kennt nur Wirkungen der ersten Art. Er ist also beständig in der Gefahr, eine Erscheinung, die in Wirklichkeit lediglich das Resultat einer ganz individuellen Disposition gewesen ist, für ein Resultat der allgemeinen Verhältnisse zu erklären.

Man sieht, die Theorie Taine's ist keineswegs vollkommen. Allein keiner ihrer Mängel ist gross genug, um das Verdienst des Forschers zu verdunkeln, welcher der Literaturwissenschaft zum ersten Male klar ihr Ziel gewiesen hat.

§. 16. Taine's Arbeiten beziehen sich nur auf den statischen Theil der Aufgabe. Aber auch die Dynamik hat

---

*) Auch dort, wo Taine seine Theorie praktisch auszuführen versucht, in der „Histoire de la littérature anglaise“, geht er über die Persönlichkeiten der einzelnen Dichter unverhältnissmässig kurz hinweg.

in der letzten Zeit einen bedeutenden Fortschritt, oder besser vielleicht ihren ersten Schritt gethan; und wenn derselbe bis jetzt noch nicht denselben Ruf wie Taine's Philosophie de l'Art besitzt; er hat mindestens dieselbe Bedeutung.

Wir verdanken ihn einem Manne, der in Deutschland verhältnissmässig noch wenig bekannt ist und den eine kommende Zeit unter den Ersten unseres Jahrhunderts nennen wird. Wir sprechen von Herbert Spencer, dem Schöpfer des „System of Synthetic Philosophy", dem grössten Denker, welchen das Volk Bacon's und Locke's hervorgebracht hat.

Herbert Spencer hat in seinen „First Principles"*) gezeigt, dass dasselbe grosse Gesetz der Entwicklung, welches überall in der Natur wirkt und formt, auch die Literatur beherrscht.

Alles Existirende ist der Entwicklung unterworfen. Was ist Entwicklung?**) „Entwicklung ist Integration des Stoffes und damit verbundene Zerstreuung der Bewegung, während welcher der Stoff aus einer unbestimmten, unzusammenhängenden Gleichartigkeit in bestimmte, zusammenhängende Ungleichartigkeit übergeht, und während welcher die zurückgehaltene Bewegung eine entsprechende Umformung erfährt."

Es ist klar, dass das Entwicklungsgesetz in der Literatur nicht direct zum Ausdruck kommen kann. Denn die Literatur ist kein selbstständiger Körper; sie ist nichts als ein „objectives Register subjectiver psychologischer Vorgänge". Allein grade darum muss sich das Entwicklungsgesetz auch in ihr nachweisen lassen. Denn jede Veränderung im menschlichen Wesen ruft nothwendig eine entsprechende Veränderung in allen denjenigen Dingen hervor, welche durch menschliche Thätigheit geschaffen werden.***)

Entwicklung besteht also zunächst in einer Integration des Stoffes; in dem Uebergange aus einem zusammenhangslosen

*) Zuerst erschienen London 1862. Die folgenden Ausgaben sind bedeutend verändert, Wir citiren nach der V. ed. London 1884.

**) „Evolution is an integration of matter and concomitant dissipation of motion; during which the matter passes from an indefinite, incoherent homogeneity to a definite, coherent heterogeneity; and during which the retained motion undergoes a parallel transformation," pag. 396.

***) Vergl. pag. 318—319.

in einen zusammenhängenden Zustand. Die Theile, welche ursprünglich nahezu unabhängig von einander waren, schliessen sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Zu gleicher Zeit bildet ein analoger Process die besondere Individualität der einzelnen Theile aus, zwischen denen in Folge dessen eine engere Verbindung und Abhängigkeit entsteht.*) Die geschichtliche Entwicklung der Poesie entspricht genau dieser Formel.

Die Dichtungen der ältesten Zeiten gleichen ungefähr den Mährchen, welche sich die Völker des Orients noch heute erzählen. Eine bunte Reihe von wunderbaren Abenteuern, die lose und äusserlich verbunden vorüberziehen gleich den launischen Bildern eines Traumes. Es giebt keine leitende, ordnende Idee über den einzelnen Personen und Ereignissen, keine für die Wirkung des Ganzen abgewogene Vertheilung von Licht und Schatten; — mit einem Worte, so gut wie nichts von dem, was man Composition nennt. — Und jetzt werfen wir einen Blick auf eine gute moderne Dichtung. In jenen primitiven Werken könnte man die einzelnen Abenteuer ohne Schaden für das Ganze so oder anders ordnen. Hier bestimmt ein einheitlicher Plan einem jedem Elemente die Stelle, von der man es nicht entfernen kann, ohne es sinnlos zu machen. Und während ferner in den älteren Dichtungen die einzelnen Charaktere ihre Rollen abspielen, ohne dass die Begebenheiten oder die übrigen Charaktere irgend einen sichtlichen Einfluss auf sie übten; — heute zeigt uns der Dichter die verwickelten moralischen Beziehungen, welche sie zusammenhalten, und mit einer oft ängstlichen Genauigkeit weist er auf ihre gegenseitigen Wirkungen und Gegenwirkungen hin.**)

Der Begriff der Entwicklung ist mit dem Begriff der Integration nicht erschöpft. — Gleichzeitig mit dem Uebergange aus einem zusammenhangslosen in einen zusammenhängenden vollzieht sich auch ein Uebergang aus einem homogenen in einen heterogenen Zustand. Die Bestandtheile

---

*) Vergl. pag. 308.

**) Vergl. §. 114. p. 327.

der Masse erleiden nicht allein eine Integration, sondern zugleich auch eine Differenzirung.*)

Es ist eine Folge dieses Gesetzes, wenn sich die Poesie, die Musik und der Tanz allrhählich zu selbstständigen Künsten herausgebildet haben. Denn der Rythmus in der Sprache, der Rythmus im Ton und der Rythmus in der Bewegung sind ursprünglich der unzertrennliche Ausdruck derselben Thätigkeit.**) Die Kunst, welche zuerst ihre Selbstständigkeit gewinnt, ist der Tanz. Musik und Poesie bleiben weit länger verbunden. Die ältesten religiösen Dichtungen der Griechen sind noch sämmtlich „Gesänge" im eigentlichen Sinne des Wortes. Erst später, als sich die Dichtung in eine epische und in eine lyrische zu sondern beginnt, fängt man an, einzelne Werke, die epischen, zu recitiren, während man für die lyrischen die alte musikalische Vortragsweise beibehält. Erst von da an giebt es eine selbstständige Poesie. — Wenn wir übrigens vorhin von einer „ursprünglichen Poesie" sprachen, so war unser Ausdruck nicht correct. In den frühesten Zeiten giebt es keine Poesie, sondern nur eine Literatur. Denn für das erste sind die poetische, die didactische, die historische, die wissenschaftliche Darstellungsart noch nicht geschieden. Findet man doch selbst noch in einem verhältnissmässig späten Product wie in der Ilias des Homer religiöse, kriegerische, historische, epische, dramatische und lyrische Elemente einträchtig beieinander.***) In unserer Zeit dagegen ist die Differenzirung innerhalb der Poesie selbst bis zu einem Grade

*) Vergl. p. 360.

**) Vergl. §. 125. p. 354. f. — „The dances of savages are accompanied by some kind of monotonous song, the clapping of hands, the striking of rude instruments: there are measured movements, measured words, and measured tones; and the whole ceremony, usually having reference to war or sacrifice, is of government character. In the early records of the historic races we similarly find these three forms of metrical action united in religions festivals."

***) Veigl. §. 126. p. 359. — Wie wenig noch im Beginn der Renaissance wissenschaftliche und poetische Anschauung von einander getrennt waren, dafür zeigt vor allem Dante's Divina Comedia eine Menge der interessantesten Beispiele. Vergl. besonders Parad. cant. II., die Unterredung zwischen Dante und Beatrice; cant. X. v. 1—32; u. s. w.

fortgeschritten, der eine Aufzählung der verschiedenen dichterischen Darstellungsarten bereits zu einer Unmöglichkeit macht. Und diese stetig fortschreitende Differenzirung beschränkt sich nicht nur auf den allgemeinen „Styl“; auch in der Entwicklung der mannichfaltigen Versmasse, der Reime und des ganzen Aufbaues (general organization) ist sie deutlich erkennbar.

Die Definition der Entwicklung ist noch immer nicht vollendet. Wenn die Vermehrung ungleicher Theile nicht zu gleicher Zeit eine Vermehrung der Deutlichkeit ist, mit welcher diese Theile gegeneinander abgegrenzt sind, so ist sie keine Entwicklung. Entwicklung ist nicht bloss Uebergang von Homogeneität in Heterogeneität, sie ist auch Uebergang von Unbestimmtheit und Unordnung zu Bestimmtheit und Ordnung.*)

In den wunderbaren Mährchen des Orients, in den romantischen Legenden des mittelalterlichen Europa, in den Mysterienspielen — überall, wo sich die poetische Literatur noch auf einer kindlichen Entwicklungsstufe befindet, sehen wir, dass die geschilderten Ereignisse der Wirklichkeit wenig entsprechen, dass die Charaktere nur vage skizzirt sind. Je weiter die Cultur fortschreitet, desto fester und feiner wird die poetische Charakterzeichnung, bis wir endlich die Werke der modernen Realisten erscheinen sehen, in denen sowohl die Charaktere als die Ereignisse mit peinlicher Sorgfalt der Wirklichkeit nachgebildet sind.**)

In dieser Weise äussert sich das Entwicklungsgesetz in der Geschichte der Literatur.

Man sieht, Herbert Spencer hat sich auf kurze Andeutungen beschränkt. Aber mag es ihm vergönnt oder nicht vergönnt sein, dieselben seinem Plane gemäss im dritten

---

*) Vergl. §. 129. p. 362. — „At the same time that Evolution is a change from the homogeneous to the heterogeneous, it is a change from the indefinite to the definite. Along with an advance from simplicity to complexity, there is an advance from confusion to order — from undetermined arrangement to determined arrangement. Development, no matter of what kind, exhibits not only a multiplication ot unlike parts, but an increase in the distinctness with which these parts are marked off from one another.“ —

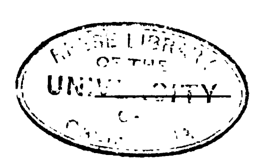
**) Vergl. §. 137. p. 379.

Bande der „Sociology" auszuführen;*) — diese kurzen Andeutungen haben endlich Licht über die Entwicklung der Literatur verbreitet, welche alle metaphysischen Theorien philosphischer Literarhistoriker und Aesthetiker nur verdunkelt haben.

§. 17. Fassen wir die Resultate dieses kurzen historischen Ueberblickes zusammen.

Die Aufgabe der Literaturwissenschaft ist erst in der letzten Zeit, und auch dann nur zum Theil, erkannt. Gleichwohl hat man schon früher, ohne es zu wissen, an ihrer Lösung gearbeitet. Bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts taucht die Idee auf, dass Literatur und Cultur in einem bestimmten Verhältnisse stehen, und in jedem folgenden Werke tritt sie stärker und klarer hervor. Aber erst Taine gelingt es, die Natur dieses Verhältnisses genau zu bestimmen. Zugleich spricht er zum ersten Male den Satz aus, dass die Aufgabe der wissenschaftlichen Literaturbetrachtung in der Constatirung von Gesetzen besteht. Ungefähr um dieselbe Zeit fördert Herbert Spencer die bisher vollkommen vernachlässigte Dynamik der Literaturwissenschaft, indem er das grosse Gesetz der Entwicklung auch in der Geschichte der Literatur nachweist.

*) Vergl. über den Gesammtplan den „Prospectus", den H. Spencer im März 1860 erscheinen liess. Er findet sich vor jedem Theile der „Synthetic Philosophy" abgedruckt.



Capitel III.

§. 18. Wir haben zuerst die Aufgabe der Literaturwissenschaft bestimmt. Wir haben sodann eine gedrängte Darstellung der Schritte gegeben, welche man bereits für ihre Lösung gethan hat. In dem dritten und letzten Theile unserer Arbeit werden wir untersuchen, welcher Weg zu der vollständigen Lösung der literaturwissenschaftlichen Aufgabe führt.

Bevor wir auf diese Frage eingehen, müssen wir uns noch einmal kurz an das erinnern, was wir im Anfange als die Aufgabe der Wissenschaft erkannt haben.

Wissenschaft ist Erklärung der Erscheinungen. Man erklärt einen Gegenstand, indem man die Bedingungen nachweist, von denen er abhängt. Aber wie soll man diese Bedingungen unter der unendlichen Menge der umgebenden Erscheinungen erkennen? Offenbar giebt es dafür nur ein Mittel: die Erfahrung, dass Erscheinungen von der Art des Erklärungsobjects niemals anders als in dem Gefolge oder in der Begleitung gewisser anderer Erscheinungen auftreten. Die Erkenntniss der Gesetzmässigkeit einer Relation setzt also die Beobachtung einer Summe von gleichartigen Relationen nothwendig voraus. Alles wissenschaftliche Erkennen ist im Grunde nichts anderes als ein Classificiren. Je einfacher, je häufiger, je zugänglicher die gleichartigen Thatsachen sind, je leichter ist die Bestimmung ihrer Gesetze und damit die Erklärung jeder einzelnen. Sind sie im Gegentheil selten, verwickelt oder unzugänglich, so wird die Erklärung schwierig und unter Umständen unmöglich.

§. 19. Wie sind die Thatsachen beschaffen, welche das Material der Literaturwissenschaft bilden?

Wir wollen sie zuerst vom Standpunkte der Statik aus untersuchen.

Die erste Aufgabe der Statik besteht in der Bestimmung der gesetzmässigen Beziehungen zwischen der allgemeinen

Eigenart des Dichters und der besonderen Eigenart der Dichtung. Jeder, der in der Literaturgeschichte nicht vollkommen fremd ist, weiss, dass gleich dieser ersten Forderung ein Mangel des Materials entgegensteht, wie er kaum schlimmer gedacht werden kann. Ueber das geistige Leben der meisten, und vielleicht grade der grössten Dichter wissen wir so gut wie nichts.

Die Werke der griechischen Dramatiker sind zum Theil auf uns gekommen; aber von den Dichtern selbst ist kaum eine Spur geblieben: sie sind vergangen und vergessen. Wie dürftig und unbestimmt ist Alles, was wir über den Charakter eines Horaz wissen! Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? Wer war der Dichter der Gudrun? Hinter den Liedern Walthers von der Vogelweide, den Epen Hartmanns von der Aue, Gottfrieds von Strassburg, Wolframs von Eschenbach und ihrer Zeitgenossen entdecken wir nicht mehr als einen Namen und ein paar halbverwischte Daten. Kann man von dem rostigen Helm, den man im Getrümmer findet, einen sicheren Schluss auf die Schicksale des Unbekannten machen, der ihn vor Jahrhunderten trug! Die grossen Dichtergestalten der glorreichsten Literaturperiode Englands liegen für immer unter dem Schutt der Jahre begraben. Wer war der Mensch, aus dessen düsterer Phantasie die schreckliche „Duchess of Malfi“ hervorgeschritten ist? Die Frage wird niemals eine Antwort finden. Eine Rechnung und ein Epitaph — das ist Alles, was ausser seinen Dramen von John Webster übrig geblieben ist. Da stehen die Dramen Shakespeare's; — angestaunt als das Höchste, was die Poesie geleistet hat. Wer hat diese Wunderwerke geschaffen? Ein Bürgersohn aus einem englischen Landstädtchen, der einmal wegen Wilddieberei bestraft sein soll, in seinem neunzehnten Jahre heirathet, einige Zeit darauf seine Familie verlässt und nach London geht, wo er zuerst als Schauspieler und zuletzt als Mitbesitzer eines Theaters lebt, der sich mit funfzig Jahren wieder in seine Vaterstadt zurückzieht und nicht lange nachher stirbt. Ausserdem weiss man, dass er ein treuer Freund und ein guter Unterhalter war. Nach Jahrhunderte langen rastlosen Forschungen kennen wir von dem Leben des grössten

Dichters noch nicht so viel, als wir nach einer halbstündigen Unterhaltung von dem Leben jedes Fremden kennen.

Es ist wahr, im achtzehnten und für einige Literaturen schon im siebzehnten Jahrhundert wird das Material besser; aber es ist noch immer so schlecht, dass es zum grössten Theil unbrauchbar ist. Wir können uns hier nicht damit aufhalten, einzelne Belege dafür zusammenzutragen, welche jedem Gebildeten im Ueberflusse zu Gebote stehen. Wohl aber müssen wir kurz auf die Gründe hindeuten, welche grade den Stoff unserer Wissenschaft zu einem so ausnehmend schwierigen machen.

§. 20. Wir suchen nach den Beziehungen zwischen dem Charakter eines dichterischen Werkes und dem Charakter seines Dichters. Die Dichtung liegt vor uns. Es fragt sich: aus welchen Quellen schöpfen wir unsere Kenntniss von dem Dichter, und zwar zunächst von seiner geistigen Persönlichkeit? Die nächstliegende Antwort ist ohne Zweifel: Aus seinen dichterischen Werken. Es würde in der That kaum ein besseres Mittel für die Erkenntniss seines Charakters geben, — wenn unsere Aufgabe bereits gelöst wäre. Wenn wir die gesetzmässigen Beziehungen, welche zwischen dem Charakter des Werks und dem Charakter des Mannes bestehen, aufgefunden hätten, wir würden freilich nicht Alles, aber doch Vieles, was wir über den zweiten zu wissen wünschen, aus dem ersten herauslesen können. Aber leider sind wir eben bis jetzt noch nicht im Stande, diese Schrift zu buchstabiren. Wir müssen uns also nach anderen Hülfsmitteln umsehen. Im allgemeinen erhalten wir unser Wissen über die geistige Individualität eines Dichters auf zwei Wegen: erstens durch die Berichte, die er über sich selbst, und zweitens durch die Berichte, welche die Zeitgenossen über ihn geben. Werfen wir zunächst einen Blick auf das autobiographische Material; auf die Briefe, die Tagebücher, die Memoiren eines Dichters. Ein Uebelstand fällt sofort in die Augen. Die grosse Mehrzahl dieser Aufzeichnungen ist der Oeffentlichkeit nicht in der ursprünglichen Gestalt übergeben; sondern erst, nachdem sie entweder von dem Autor selbst oder von seinen Herausgebern eine Bearbeitung in dem einen

oder dem anderen Sinne erfahren hat. Man hat einzelne Stellen getilgt, andere hinzugesetzt, noch andere verändert. Und oft ist es nicht der am wenigsten wissenschaftlich interessante und wichtige Theil, welchen man auf diese Weise unterdrückt hat.

Allein dieser Grund ist weder der einzige noch der stärkste, der uns zwingt, solche Autobiographien mit der grössten Vorsicht aufzunehmen. Man darf niemals vergessen, dass man es mit den Aufzeichnungen eines Dichters zu thun hat.

Die Bewegung folgt stets der Linie des geringsten Widerstandes. Jede Thätigkeit wird in dem Masse leichter, in welchem sie geübt wird.*) Ihre Wiederholung schafft in den betreffenden Organen eine bestimmte Disposition; und je stärker diese Disposition wird, desto schwächer wird der äussere oder innere Reiz, der nothwendig ist, um die Function hervorzurufen. Handlungen, welche zuerst einen sehr deutlichen Willens-Impuls erfordern, sinken auf diese Weise allmählich zu rein automatischen Bewegungen herab.**) Und zwar erstreckt sich dieses Gesetz nicht bloss auf die niederen und einfachen, sondern auch auf die höchsten und complicirtesten Functionen. Der Matrose, welcher auch auf dem festen Lande den breiten Gang beibehält, zu dem ihn das Schwanken des Schiffes zwingt, beweist seine Wirksamkeit eben so wie der Botaniker, den der Anblick eines Bouquets unwillkürlich zu Beobachtungen über die Structur der einzelnen Blüthen anregt. Aber damit nicht genug. Die Functionen können am Ende nicht bloss ohne, sondern selbst gegen einen ausdrücklichen Willens-Impuls eintreten. Ein Jeder, der einmal eine fremde Sprache gelernt hat, weiss, welche Anstrengungen es kostet, einen Fehler in der Aussprache loszuwerden, den

---

*) Ueber das Gesetz in seiner allgemeinsten Form vergl. Herb. Spencer, „First Principles“, Part. II. Chapt. IX. „The direction of motion“, p. 222 u. f.; über seine physio-psychologische Form im besonderen — Part. IV. (Special-Synthesis) und Part. V. (Physical Synthesis) in den „Principles of Psychology“ desselben Philosophen.

**) Ueber die automatischen Bewegungen und ihr Verhältniss zum Willen — vergl. Wundt, Physiologische Psychologie, B. II. p. 412 f. (1880).

man sich zuerst irrthümlich eingeübt hat und der sich nun wieder und wieder auf die Zunge drängt.*) Nun, es ist dieselbe Macht, gegen die man hier ankämpft, die „Macht der Gewohnheit“, welche die Autobiographie eines Dichters zu einem so unzuverlässigen Material für die wissenschaftliche Forschung macht. Ein Mann, dessen Lebensaufgabe in der Ausbildung einer frei schaffenden Phantasie besteht, ist sicher nicht im Stande, die Thätigkeit dieser letzten streng auf das Gebiet seiner dichterischen Arbeiten zu beschränken. Ganz unmerklich, selbst gegen seinen Willen, verschieben, färben, wandeln sich die Gegenstände vor seinem Blick; — und statt der objectiven Darstellung der Thatsachen, welche man uns vielleicht versprochen hat, — sehen wir schliesslich wieder ein Kunstwerk vor uns, eine Darstellung, die nicht sowohl von historischen als von ästhetischen Rücksichten beherrscht wird. Alle dichterischen Autobiographien sind mehr oder weniger „Dichtung und Wahrheit“.

Die Correspondenz eines Dichters unterliegt ähnlichen Einflüssen. Es soll hier nicht von jenen Abhandlungen in Briefform die Rede sein, welche zum Beispiel den grössten Theil der Correspondenz zwischen Goethe und Schiller ausmachen. Sie sind für unseren besonderen Zweck nicht brauchbarer als die übrigen Werke. Allein besonders seitdem man angefangen hat, den Briefwechsel jedes bedeutenden Mannes früher oder später herauszugeben, geben die meisten Dichter auch ihren Privatbriefen eine Form, als ob das ganze Publicum der Mit- und Nachwelt dem Empfänger über die Schulter blickte. Und selbst wenn sie nicht an eine zukünftige Veröffentlichung denken sollten, dieselbe Macht, welche in ihren Memoiren und Tagebüchern unmerklich die Thatsachen umformt, wirkt auch auf ihre Correspondenz. Wenn man die Privatbriefe

*) Die besten Beispiele für diesen Antagonismus zwischen Wille und Gewohnheit liefert die Psychiatrie in der Geschichte zahlreicher monomanischer Fälle. Eine ausgezeichnete Sammlung von solchen Fällen findet man in dem Werke des französischen Irrenarztes Brierre de Boismont, Des Hallucinations, III. ed. Paris 1862. — Auch Taine, De l'Intelligence, enthält gute Beispiele. Im übrigen vergl. besonders Griesinger, Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten. Braunschweig 1864.

eines Dichters studirt, so wird man beinahe stets etwas an einen Schauspieler erinnert, der auch im Schlafrock theatralische Stellungen einnimmt.

Die Berichte von Fremden sind im allgemeinen entschieden zuverlässiger. Aber auch sie sind keineswegs frei von schweren Mängeln. Einem Dichter stehen die Zeitgenossen selten unbefangen gegenüber. Nirgends ist man so sehr versucht, die Person mit dem Werke zu identificiren als bei der Beurtheilung poetischer Arbeiten. Ist der Dichter beliebt, so herrscht eine starke Neigung, ihn zu einer Idealgestalt zu erheben. Beleidigen seine Werke den allgemeinen Geschmack, so spricht man von seinem Charakter ebenso schlecht wie von seiner Poesie. Man braucht nur die gleichzeitigen Berichte über den Victor Hugo von 1830 mit denjenigen über den Victor Hugo von 1885 zu vergleichen, und man hat für beide Fälle Beispiele, die an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig lassen. —

Wir haben keinen Grund daran zu zweifeln, dass eine grosse Zahl von Berichterstattern in der Absicht schreibt, ein vollkommen treues und objectives Bild von dem geistigen Wesen eines Dichters zu geben; wohl aber haben wir in den meisten Fällen Grund, daran zu zweifeln, dass ihre Kraft ihrem Willen entspricht. Es giebt nicht viele Aufgaben, denen verhältnissmässig so wenige gewachsen sind, als die objective Darstellung eines Charakters. Die richtige Auffassung und Deutung der einzelnen Thatsachen, die Scheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen — Alles dieses fordert einen hoch entwickelten psychologischen Scharfblick. Und wie viele unter denen, aus deren Schriften wir unsere Kenntniss des Dichtercharakters schöpfen müssen, haben diesen Scharfblick besessen?

Es ist wahr, zuweilen liegen die Verhältnisse günstiger. Die bewundernde Theilnahme, welche einen Dichter wie Goethe beinahe von dem ersten Augenblick seines Auftretens an umgiebt, die jeden kleinen Zug, jedes hingeworfene Wort gewissenhaft wie eine Reliquie aufbewahrt, hat einen Reichthum an Material angehäuft, dass wir wirklich im Stande sind, uns eine annähernd genaue Vorstellung von dem geistigen

Leben des Dichters zu machen. Aber derartige Fälle sind seltene Ausnahmen.

Allein sollte nicht eine scharfe Kritik auch aus weniger zuverlässigen und reichen Berichten die Thatsachen auszusondern vermögen? Bis zu einem gewissen Grade, ohne Zweifel. Indessen Alles dieses zusammengenommen genügt unglücklicher Weise noch immer nicht entfernt für unsere Zwecke. Die Thatsachen, welche uns im günstigten Fall zu Gebot stehen, leiden an einem dreifachen Mangel: sie sind erstens selten, — sie sind zweitens der directen Beobachtung unzugänglich, — und, da sie sämmtlich den letzten Stadien der Literaturentwicklung angehören, sind sie, drittens, zu complicirt. — Ist die Verbindung zwischen diesem so gearteten Werk und dieser so gearteten Dichterindividualität zufällig oder gesetzmässig? Die Antwort auf diese Frage lässt sich nur auf einem Wege finden. Wir müssen die betreffende Relation mit anderen gleichartigen Relationen vergleichen. Allein es ist bereits auf den ersten Blick klar, dass uns bei der Natur unseres Stoffes keine einzige der vier Inductionsmethoden zum Ziele führen kann.*) Es bleibt also nur die deductive Methode, diejenige, welche das Gesetz complicirter Erscheinungen aus den Gesetzen der einfachen Erscheinungen ableitet, aus denen sich die ersten zusammensetzen.**) Allein, woher erhält man jene einfachen Gesetze? Aus der Beobachtung und Vergleichung einfacher Phänomene. Und diejenigen, welche uns zur Verfügung stehen, sind ohne Ausnahme complicirt. Auch die deductive Methode ist für uns unanwendbar. Wir sehen uns folglich zu dem Geständniss gezwungen, dass gleich der erste Theil unserer Aufgabe mit dem vorliegenden Material niemals gelöst werden kann.

§. 21. Und doch ist dieses Material noch unvergleichlich besser als dasjenige, welches uns für den zweiten Theil unserer

---

*) Die vier Inductionsmethoden sind nach Stuart Mill: Method of Agreement, Method of Difference (Joint Method of Agreement and Difference), Method of Residues, Method of Comomitant Variations. Vergl. Logic. III. B. Chapt. VIII., IX.

**) Ueber die „deductive Methode“ vergl. Stuart Mill, Logic. III. B. Chapt. XI.

statischen Aufgabe zu Gebote steht. Wenn uns die Berichte über das psychische Leben eines Dichters bereits jeden Augenblick im Stich lassen: — was wissen wir über das Leben seines Gesammtorganismus? Man kann ohne jede Uebertreibung behaupten, dass wir für den weitaus grössten Theil der literaturgeschichtlichen Entwicklung über diesen Punkt vollkommen im Dunklen sind. Im Alterthum, im Mittelalter, selbst noch in der Zeit der Renaissance, sucht man auch nach den nothdürftigsten Andeutungen vergebens. Erst wenn man sich dem 18. Jahrhundert nähert, findet man hier und da eine hingeworfene Bemerkung über das Aussehen, über die Gesundheit oder über eine auffallende Gewohnheit eines Dichters; allein die meisten sind so karg und unbestimmt, dass sie auch nicht den geringsten Werth für unsere Wissenschaft haben. Später werden freilich auch hier die Ueberlieferungen besser. Namentlich über die körperliche Constitution von Dichtern, welche an schweren und langdauernden Krankheiten gelitten haben, sind wir oft ziemlich genau unterrichtet.

Aber zum Unglück ist kaum ein einziger unter den Berichterstattern, der einen Gegenstand von dem Standpunkte unserer Wissenschaft ansieht. Sie erzählen nur, um die mitleidige Neugierde des Publicums zu befriedigen. Sie ahnen nicht einmal, dass zwischen dem Charakter der Krankheit und dem Charakter des gleichzeitigen dichterischen Schaffens irgend ein causaler Zusammenhang bestehen könnte. Die Folge davon ist, dass wir fast niemals genau erfahren, in welchem Zustande sich der Dichter grade zu der Zeit befand, als sich das Werk, welches wir erklären wollen, in ihm ausbildete. Und endlich: wer verbürgt uns, dass der Berichterstatter — selbst wenn er ein Arzt sein sollte — die Fähigkeit besass, jenen Zustand richtig zu erkennen und darzustellen? Wir haben kein Mittel, um seine Angaben zu controliren.

Wer wollte es wagen, auf einem so engen und schwankenden Grunde einen wissenschaftlichen Bau aufzuführen? Auch der zweite Theil der statischen Aufgabe ist unlösbar.

§. 22. Giebt es in dieser allgemeinen Unsicherheit unseres Stoffes nicht einen festen Punkt? Einen haben wir bereits gefunden: die Literatur selbst. Allein wenn es uns

nicht gelingen sollte, noch einen zweiten zu entdecken, so gleichen wir Bergsteigern, welche von einer einsamen Klippe vergebens nach einem Zacken auf dem jenseitigen Rande der Schlucht ausspähen, an dem sie ihr Seil befestigen könnten: wir werden auch nicht um einen Schritt weiter kommen.

„Der Dichter gehört einem bestimmten Volke an, welches auf einer bestimmten Stufe der Cultur steht.“ Wir können stets das Volk und — von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen — auch die Zeit angeben, in welcher ein poetisches Werk entstanden ist. Und, Dank der racenpsychologischen und culturhistorischen Forschung, wir sind auch im Stande, uns sowohl von der eigenthümlichen Veranlagung der Nation als von ihrer culturellen Entwicklung in jener betreffenden Epoche ein Bild zu entwerfen, das wenigstens im Grossen und Ganzen der Wirklichkeit entspricht.*) Weiter: „der Dichter lebt in einer bestimmten Landschaft, unter den Einflüssen eines bestimmten Klima.“ Auch hier finden wir festen Boden für unsere wissenschaftliche Arbeit. Sowohl Klima als Landschaft liegen der directen Beobachtung offen. Die klimatischen Verhältnisse haben in historischer Zeit noch keine bedeutenden Wandlungen erfahren. Im allgemeinen werden unsere gegenwärtigen Beobachtungen auch für jeden Punkt der verhältnissmässig kurzen Vergangenheit, welche für unsere Wissenschaft in Betracht kommt, gültig sein. Die Landschaft freilich hat mit der fortschreitenden Cultur vielfach ein anderes Aussehen gewonnen. Allein ihr wesentlicher Charakter ist doch der gleiche geblieben; und die secundären Veränderungen lassen sich mit der Hülfe von zeitgenössischen Berichten und Zeichnungen unschwer feststellen. Die Phantasie baut den Parthenon aus den Trümmern wieder auf; und die Berge und Buchten von Hellas leuchten noch heute im Sonnenschein wie zur Zeit des Sophokles.

Wir verstehen jetzt, warum Taine immer nur von jenen allgemeinen Einflüssen spricht, welche von dem Klima, von

---

*) Vergl. besonders „Descriptive Sociology; or Groups of Sociological Facts, classified and arranged by Herbert Spencer.“ Bis jetzt sind 8 Bände erschienen.

dem Nationalcharakter und von dem Culturzustande aus auf die Literatur wirken. Nur diese allgemeinen Bedingungen lassen sich genauer bestimmen: sie bilden neben den poetischen Werken selbst das einzige feste Element in unserem Stoffe, auf welches sich die Forschung stützen kann. Es ist die Frage, zu welchen Resultaten man mit solchem Material zu gelangen vermag? *)

Wenn man die Dichtungen aus einer bestimmten Culturepoche einer bestimmten Nation untereinander vergleicht, so entdeckt man gewisse Formen der Anschauung und Darstellung, welche ihnen allen gemeinsam sind und welche sowohl den Werken der vorangehenden als denen der folgenden Epoche fehlen. Und zugleich entdeckt man in den übrigen Lebensäusserungen der Zeit Züge, welche jenem Charakter der Poesie entsprechen. In unseren mittelalterlichen Dichtungen zum Beispiel vernimmt man deutlich den Widerhall des Schwerterklirrens und Psalmensingens, welche Deutschland damals erfüllten. Im übrigen brauchen wir hier nur an das zu erinnern, was wir im Anschluss an Taine's Gesetz über die Wirkung der Cultur auf die gleichzeitige Literatur gesagt haben.

Wir fassen jetzt nicht nur die Poesie einer einzigen Epoche, sondern die Poesie einer ganzen nationalen Entwicklung zusammen. So wenig sich die Erzeugnisse der verschiedenen Jahrhunderte äusserlich auch ähneln mögen, im Grunde tragen sie doch einen gemeinsamen Charakter, der sie auf der einen Seite mit dem Reste des nationalen Wirkens verbindet, und der sie auf der anderen von der Poesie aller übrigen Völker trennt. So hat Taine nachzuweisen versucht, wie die düstere Leidenschaftlichkeit des englischen Nationalcharakters überall in der Poesie wie in der Religion und in der Politik auflodert. **)

Man kann noch einen Schritt weiter gehen. Die nationale Einheit ist noch nicht die höchste, unter der sich poetische Werke als gleichartig vereinen lassen. Man stelle die Dich-

---

*) Vergl. Taine. Essais. Paris 1858. Preface.

**) Vergl. Taine, Histoire de la litérature anglaise. Paris 1863.

tungen von verschiedenen Stämmen zusammen, welche unter einem gleichen oder ähnlichen Klima leben, und man wird auch bei ihnen wieder eine gewisse Gemeinsamkeit wenigstens der Grundanschauungen und der Grundformen unterscheiden können.

Wir sind also im Stande, zu behaupten, dass von dem Klima, dem Nationalcharakter und der Cultur gewisse Einwirkungen auf die Poesie ausgehen. Aber das ist auch Alles, was wir finden können. Ist es auch Alles, was wir gesucht haben? Wir haben bisher immer nur von Einwirkungen im allgemeinen gesprochen. Es ist jetzt Zeit, dass wir dieselben etwas näher in das Auge fassen. Sie können dreifacher Art sein: sie beziehen sich entweder auf den Stoff oder auf die Form oder endlich auf die Kraft des poetischen Schaffens. Die Einwirkungen auf den Stoff liegen überall klar zu Tage. Die Dichtung behandelt stets mit Vorliebe diejenigen Gegenstände, welche im Leben das Interesse der Zeitgenossen beherrschen.

Allein sobald man die zweite Frage stellt, sobald man nach den Beziehungen zwischen jenen allgemeinen Bedingungen und der Form der Poesie forscht, erhebt sich sofort ein ungleich schwierigeres Problem. Dass derartige Beziehungen existiren, ist unzweifelhaft. Ein flüchtiger Blick in eine Literaturgeschichte lehrt, dass die Form der Dichtung ebenso mit der fortschreitenden Cultur wechselt wie ihr Inhalt. Während in der einen Periode die Epik herrscht, wendet sich die nächste der Lyrik zu. Die englische Poesie des 17. Jahrhunderts ist vorwiegend dramatisch; in dem 18. Jahrhundert bevorzugt man dagegen die epische Form. Was ist der Grund dieses Wechsels? Durch welches Gesetz wird er bewirkt? Wir müssen die einzelnen Fälle vergleichen. Aber leider ist das Material für dieses Problem bei weitem nicht so reich und klar als für das vorhergehende. Warum blüht in einer gewissen Periode das Drama auf, während Epik und Lyrik zurückbleiben? Weil die dramatische Form dem Geschmack des Publicums entspricht. Aber damit ist die Schwierigkeit nicht gelöst, sondern nur verschoben. Warum entspricht die dramatische Form dem Geschmacke des Publi-

cums? Wodurch wird diese Vorliebe erzeugt? Wir vergleichen die betreffende Periode mit einer anderen, welche eine gleichartige poetische Richtung zeigt. Wir vergleichen sie mit anderen, welche eine verschiedene Richtung zeigen. Allein Alles vergebens: die wenigen Fälle, über welche wir verfügen können, sind viel zu complicirt: die Inductionsmethoden versagen uns abermals den Dienst.*) Und genau ebenso wenig ist von der deductiven Methode zu hoffen, ehe wir nicht die einfachen Fälle gefunden haben, welche sie voraussetzt und welche wir mit unseren gegenwärtigen Mitteln nicht zu beschaffen vermögen. Wir müssen folglich auf die Beantwortung der zweiten Frage verzichten.

Eben dasselbe gilt von dem dritten Punkte des Problems: von der Untersuchung der Relation zwischen den Allgemeinbedingungen und der Kraft der poetischen Thätigkeit. Die gleichen Hindernisse, welche sich uns bei der vorigen Frage entgegenstellen, vereiteln auch hier unsere Anstrengungen.

Von den drei Aufgaben, welche die Statik der Literaturwissenschaft enthält, sind die beiden ersten überhaupt nicht, und die dritte nur auf eine sehr unvollkommene Weise zu lösen. Das ist die Erkenntniss, zu welcher uns unsere letzten Untersuchungen gedrängt haben.

Es scheint, als ob wir das Ziel einer wissenschaftlichen Literaturbetrachtung nur erkannt hätten, um zu erkennen, dass es für uns unerreichbar ist.

Warum ist es unerreichbar? Weil die Thatsachen, aus denen sich unser Stoff zusammensetzt, zu spärlich, weil sie zu complicirt und weil ausserdem die meisten von ihnen unzugänglich für unsere Beobachtung sind. Wenn es uns also gelänge, gleichartige Thatsachen ausfindig zu machen, welche von diesen Mängeln frei sind, so würden wir ohne Zweifel im Stande sein, den Gedanken einer Literaturwissenschaft zur Wirklichkeit zu machen. Wir wollen den Versuch wagen.

---

*) Eine bis in das Kleinste ausgearbeitete Darlegung der Unzulänglichkeit derselben für derartige Untersuchungen hat St. Mill in seiner Logic gegeben. Book III. Chapt. X., XI., XII., Book VI. Chapt. X., XI.

§. 23. Was ist ein poetisches Werk? — „Ein Complex von Vorstellungen, welche in Worten ausgedrückt sind.“ Allein wenn uns diese Definition für den Anfang unserer Untersuchung genügte, für unseren gegenwärtigen Zweck ist sie unbrauchbar, weil sie zu weit ist. Auch ein naturwissenschaftliches oder ein historisches Werk ist „ein Complex von Vorstellungen, welche in Worten ausgedrückt sind.“ Worin besteht die charakteristische Eigenthümlichkeit, welche ein poetisches Werk von allen übrigen Erzeugnissen der Literatur unterscheidet? Aus unserer Definition ergiebt sich, dass dieses Merkmal in drei verschiedenen Punkten liegen kann: in dem Ausdruck, in dem Inhalt, und in der Ordnung der Vorstellungen.

Liegt es in dem Ausdruck? — Man hält in der That sehr häufig die metrische Form für die wesentliche Eigenschaft eines poetischen Werkes; und man hat einer Reihe von Autoren den Dichternamen einzig deshalb abgesprochen, „weil sie nur in Prosa geschrieben haben.“ Aber dieser Behauptung widersetzt sich die allgemeine Anschauung, welche Romane wie Goethe's Werther und Scheffel's Eccehard sehr entschieden zu den dichterischen Werken zählt. Indessen vielleicht beruht das Charakteristicum nicht sowohl in der metrischen Form, als in einem eigenthümlichen bilderreichen Styl, welcher der Sprache der Wissenschaft und des Lebens fremd ist. Allein der Styl eines Lessing'schen Schauspiels oder eines Turgenjew'schen Romanes unterscheidet sich durchaus nicht wesentlich von dem Style, in welchem die Geschichtswerke Thierry's oder die Dissertationen Mill's geschrieben sind; und doch bezeichnet man die ersten als poetische Werke, während man den letzten diesen Namen verweigert. Die charakteristische Eigenthümlichkeit besteht also nicht in dem Ausdruck der Vorstellungen. Liegt sie in ihrem Inhalt? Nein. Dieselben Vorstellungen, welche ein poetisches Werk bilden, finden sich auch in den Producten ganz verschiedener literarischer Gattungen. Wenn das unterscheidende Merkmal weder in dem Ausdruch noch in dem Inhalte der Vorstellungen zu finden ist, so kann es nur in ihrer Ordnung liegen.

Wenn man die Frage aufwirft: welche geistige Thätigkeit erzeugt ein poetisches Werk? —, so kann man sicher sein, dass man zur Antwort erhalten wird: „die Phantasie“. Ohne Zweifel, jedes dichterische Schaffen würde ohne Phanthasie*) unmöglich sein. Aber vielleicht waren sich die Wenigsten bei ihrer Antwort bewusst, dass auch jede wissenschaftliche Analyse ohne Phantasie unmöglich sein würde. Denn unter „Phantasiethätigkeit“ versteht die Psychologie nichts anderes als die Verbindung von Vorstellungen nach irgend einem Plane — im allgemeinen; und eine derartige Verbindung von Einzelvorstellungen (im Gegensatz zu componirten Vorstellungen oder Begriffen) — im besonderen.

Was ist das Princip, nach welchem sich die Vorstellungen eines Dichters ordnen? — Hier liegt das Problem. Nun, die Vorstellungen eines Dichters ordnen sich nach dem ästhetischen Princip. Das poetische Werk entsteht durch die Thätigkeit der ästhetischen Gefühle. Aber was sind „ästhetische Gefühle?“ Man wird uns erlauben, dass wir die Beantwortung dieser Frage einem Manne überlassen, der uns auf unserem Wege bereits mehr als einmal begegnet ist und dessen Ansichten wir uns rückhaltlos anschliessen. Wir würden niemals einen knapperen und klareren Ausdruck für die Resultate seiner Forschung finden als denjenigen, welchen er ihnen selbst gegeben hat.**)

---

*) „Durch die Namen: Gedächtniss, Phantasie und Verstand bezeichnet die Sprache bestimmte Richtungen der geistigen Thätigkeit, welche mit den Gesetzen der Vorstellungsverbindung in naher Beziehung stehen. So irrig es ist, wenn man jene Begriffe auf psychische Vermögen oder Kräfte specifischer Art bezieht, so bleibt denselben dennoch insofern eine gewisse Bedeutung gewahrt, als sie es uns gestatten, verwickelte Ergebnisse der Associationen und der activen Apperception in einem kurzen Ausdruck zusammen zu fassen.“ — Wundt, Physiol. Psychologie. II. 318.

**) Vergl. Principl. of Psychology. II. 646—648. 3 ed. The aesthetic feelings and sentiments are not, as our words and phrases lead us to suppose, feelings and sentiments that essentialy differ in origin and nature from the rest. They are nothing else than particular modes of excitement of the faculties, sensational, perceptional and emotional — faculties which, otherwise excited, produce those other modes of consciousness constituting our ordinary impressions, ideas and feelings. The same agencies are in action;

„Die ästhetischen Gefühle im weiteren und im engeren Sinne“, sagt Herbert Spencer, „sind nicht, wie man nach dem Sprachgebrauch annehmen könnte, in ihrem Ursprung und ihrer Natur wesentlich von allen übrigen Gefühlen unterschieden. Sie sind nichts anderes als besondere Erregungsarten des Vermögens der Empfindung, der Wahrnehmung und der Emotion — derselben Vermögen, die, wenn sie auf andere Weise erregt werden, jene anderen Arten des Bewusstsseins erzeugen, aus welchen unsere gewöhnlichen Eindrücke, Ideen und Gefühle bestehen. Es sind dieselben Werkzeuge, welche hier in Thätigkeit sind; der einzige Unterschied besteht in der Haltung des Bewusstseins gegenüber den so erzeugten Zuständen.“

„In dem ganzen Gebiete der Empfindungen, Wahrnehmungen und Emotionen, welche wir nicht ästhetisch nennen, dienen die Bewusstseinszustände einfach als Hülfs- und Reizmittel für die Handlungen der Lebensführung. Sie gehen

---

and the only difference is in the attitude of consciousness towards its resulting states.“

„Throughout the whole range of sensations, perceptions and emotions which we do not class as aesthetic, the states of consciousness serve simply as aids and stimuli to guidance and action. They are transitory, or if they persist in consciousness some time they do not monopolize the attention: that which monopolizes the attention is something ulterior, to the effecting of which they are instrumental. But in the states of mind we class as aesthetic, the opposite attitude is maintained towards the sensations, perceptions and emotions. They are no longer links in the chain of states wich prompt and guide conduct. Instead of being allowed to disappear with merely passing recognitions, they are kept in consciousness and dwelt upon; their natures being such that their continued pressure in consciousness is agreeable.“ —

„Before this action of the faculties can arise, it is necessary that the needs to be satisfied through the agency of sensational, perceptional and emotional excitements shall not be urgent. So long as there exist strong cravings arising from bodily wants and unsatisfied lower instincts, consciousness is not allowed to dwell on these states that accompany the actions of the higher faculties: the cravings continually exclude them.“

„This is another mode of stating the truth with which we set out, that activities of this order begin to show themselves only when there is reached an organization so superior, that the energies have not to be wholly expended in the fulfilment of material requirements from hour to hour. Along with occasional surplus nutrition, and allong whit that variety of faculty existing in creatures to which surplus nutrition is frequent, there occur the conditions

schnell vorüber, oder, wenn sie einige Zeit im Bewusstsein andauern, so nehmen sie doch die Aufmerksamkeit nicht ausschliesslich in Anspruch: was die Aufmerksamkeit vor allem beschäftigt, ist vielmehr etwas Zukünftiges, für dessen Erreichung sie einzig als Mittel dienen. In denjenigen geistigen Zuständen dagegen, welche wir als ästhetische bezeichnen, sieht man grade die entgegengesetzte Haltung gegenüber den Empfindungen, Wahrnehmungen und Emotionen. Dieselben sind hier nicht mehr Glieder in der Kette von Zuständen, welche unser Handeln wecken und leiten.

Wir lassen sie nicht nach einem flüchtigen Erfassen wieder verschwinden, sondern wir halten sie im Bewusstsein zurück, wir verweilen bei ihnen: denn ihr Wesen ist so geartet, dass ihre dauernde Gegenwart im Bewusstsein angenehm auf uns wirkt."

---

making it possible for the states of consciousness accompanying the actions of the higher faculties, to become states sought for their own sakes, apart from ends: whence arises play."

— „Gratifications that accompany actions performed without reference to ends, will mostly be those, which accompany actions predominating in the creature's life. And hence this first form of them called play, is shown in the superfluous activity of the sensori-motor apparatus and of those destructive instincts which habitually guide its actions.

„When they are established, the higher orders of coordinating powers also come to have their superfluous activities and corresponding pleasures, in games and other exercises somewhat more remote from the destructive activities. But, as we see in the mimetic dances and accompanying chants of savages, which begin to put on a little of the character called aesthetic, there is still a great predominance of these substituted gratifications of feelings adapted so a predatory life. And even on reaching those more-developed aesthetic products and correlative feelings which ancient civilisations yielded, we find a like prevailing trait."

„When, however, a long discipline of social life, decreasingly predatory and increasingly peaceful, has allowed the sympathies and resulting altruistic tentiments to develop, these, too, begin to demand spheres of superfluous activity. Fine Art of all kinds takes forms more and more in harmony with these sentiments.

Especially in the literature of imagination we may now see how much less appeal there is to the egoistic and ego-altruistic sentiments, and how much more to the altruistic sentiments — a trait likely to go on growing."

„Bevor eine solche Thätigkeit unserer geistigen Kräfte eintreten kann, muss ein Zustand erreicht sein, wo die Bedürfnisse, welche mit Hülfe unserer Empfindungen, Wahrnehmungen und Emotionen befriedigt werden müssen, nicht mehr im Vordergrunde stehen. So lange starke Begierden vorwalten, die aus körperlichen Bedürfnissen und ungestillten niederen Instincten entspringen, hat das Bewusstsein nicht Freiheit genug, um bei denjenigen Zuständen zu verweilen, welche die Thätigkeit der höheren Geisteskräfte begleiten: sie werden immer von neuem durch die Begierden verdrängt."

„Dies ist nur eine andere Art, um die Wahrheit auszudrücken, von welcher wir ausgegangen sind; die Wahrheit, dass Thätigkeiten dieser Gattung sich erst dann zu zeigen beginnen, wenn eine so hohe Organisationsstufe erreicht ist, dass sich die Energie nicht mehr in der Sorge für die materiellen Anforderungen des Tages zu erschöpfen braucht. Erst in Zusammenhang mit gelegentlichem Nahrungsüberschuss und mit jener Mannigfaltigkeit der Geistesvermögen, die nur bei solchen Geschöpfen vorkommt, welche sich eines derartigen Nahrungsüberschusses häufig erfreuen, sind auch die Bedingungen dafür gegeben, dass die Bewusstseinszustände, welche die Thätigkeiten der höheren Geisteskräfte begleiten, um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf weitere Zwecke, erstrebt werden: — woraus dann das „Spiel" entspringt."

„Die Freuden, welche diese ohne Rücksicht auf Zwecke ausgeführten Handlungen begleiten, werden meistens dieselben sein, welche die im Leben des betreffenden Geschöpfes vorwiegenden Handlungen begleiten. Und darum eben äussert sich diese ihre erste Form, die man „Spiel" nennt, in der zwecklosen Thätigkeit des sensorisch-motorischen Apparats und jener zerstörenden Instincte, welche gewöhnlich die Verrichtungen desselben leiten. Sind die höheren Stufen der coordinirten Kräfte entwickelt, so zeigen sich auch bei ihnen zwecklose Thätigkeiten und entsprechende Freuden, in Spielen und sonstigen Uebungen, die von den zerstörenden Thätigkeiten etwas weiter entfernt sind. Allein wie man an den mimischen Tänzen und den begleitenden Gesängen der Wilden sieht, die bereits eine Spur von „ästhetischem" Charakter an

sich tragen, herrscht noch immer stark die stellvertretende Befriedigung von Gefühlen vor, die einem kriegerisch-räuberischem Leben eigenthümlich sind. Und selbst, wenn wir jene höher entwickelten ästhetischen Producte, welche die antike Civilisation hervorgebracht hat, betrachten: wir entdecken überall denselben Grundzug."

„Wenn dagegen eine lange Zucht eines socialen Lebens, welches immer weniger räuberisch und immer mehr friedlich wird, die Entwicklung der Sympathieen und der daraus entspringenden altruistischen Gefühle gestattet hat, so beginnen auch diese Gebiete Sphären für eine überschüssige Thätigkeit zu fordern. Jede Gattung der schönen Kunst entwickelt sich mehr und mehr in Uebereinstimmung mit diesen Gefühlen. Vor allem in der poetischen Literatur kann man beobachten, wie viel weniger gegenwärtig die egoistischen und ego-altruistischen und wie viel mehr die altruistischen Gefühle den Ton angeben — eine Erscheinung, die wahrscheinlich immer stärker werden wird."

Soweit Herbert Spencer. Wir haben es nicht zu bereuen, dass wir uns für eine kurze Weile seiner Führung anvertraut haben. Er hat uns aus unserer Rathlosigkeit befreit; die Hindernisse liegen hinter uns; und vor uns breitet sich ein unendlich reiches Gebiet für unsere Forschung aus.

Ein poetisches Werk ist der sprachliche Ausdruck eines Complexes von Bewusstseinsvorgängen, welcher den ästhetischen Trieben, das ist, dem Bedürfniss nach zweckloser, spielender Bethätigung der geistigen Vermögen sein Dasein verdankt. Mit dieser Erkenntniss ist eine zweite nothwendig verbunden: das dichterische Schaffen ist nicht etwa eine Erscheinung, welche einzig in ihrer Art dasteht, sondern nur die höhere Ausdrucksform eines Triebes, dessen niedere Formen wir täglich vor unseren Augen haben. Die Geschichten, welche sich kindliche Stämme oder die Kinder der civilisirten Nationen zum Zeitvertreib erzählen, sind nicht dem Wesen, sondern nur dem Grade nach von Werken unterschieden, welche die Gebildetsten unter uns als die Blüthen der Poesie bewundern. Damit aber sind die Thatsachen gefunden, nach denen wir vorhin vergeblich gesucht haben: jene einfachen,

zahlreichen und zugänglichen Thatsachen, welche die deductive Methode fordert.

Es ist klar, dass die Poesie ihre allgemeinsten Gesetze mit allen übrigen ästhetischen Thätigkeiten theilen muss. Für die Erforschung derselben steht uns also die unendliche Zahl der sämmtlichen Aeusserungen des ästhetischen Triebes zu Gebote. — Und wo findet man die besonderen Gesetze des dichterischen Schaffens? Sie wirken in den gewaltigen Phantasien eines Shakespeare, in denen sich eine Welt von Gestalten drängt, mit derselben Nothwendigkeit wie in dem Gesange eines Negers, in welchem die gleichen zwei Sätze unaufhörlich miteinander abwechseln; aber sie wirken für uns nicht überall mit derselben Deutlichkeit. Die Erkenntniss eines Gesetzes ist um so leichter, je einfacher die Erscheinungen sind, in welchen es sich äussert. Die einfachsten Erscheinungen der Poesie aber sind keine anderen als die primitiven Producte der wilden Stämme und vor allen Dingen die Phantasien der Kinder, soweit sie einen Ausdruck in Worten finden. Es ist durchaus kein Paradoxon, wenn man behauptet, dass die Literaturwissenschaft aus der Beobachtung eines kleinen Mädchens, welches seiner Puppe eine Geschichte erzählt, vorläufig wenigstens weit mehr lernen kann als aus dem Studium der Werke Goethes. Nur durch die Untersuchung jener einfachen Formen sind die Gesetze aufzufinden, aus welchen die Gesetzmässigkeit der complicirteren Producte einer späteren Entwicklungsstufe deducirt werden muss.

Es ist die Erkenntniss der Wesenseinheit der niederen und höheren Formen; es ist die Idee der Entwicklung, welche auch der Literaturwissenschaft ihren Weg weist.

§. 24. Betrachten wir von unserem neuen Standpunkte aus noch einmal die Aufgaben der literaturwissenschaftlichen Statik!

Die erste Frage, zu deren Beantwortung wir uns vorhin unfähig erklären mussten, die Frage nach den Beziehungen zwischen der Eigenart des Werks und der Eigenart des Dichters, bietet uns jetzt kein unlösbares Problem mehr. Die Grundbedingung für die poetische wie für jede andere ästhetische Thätigkeit ist durch Herbert Spencer bereits auf-

gefunden. „Die Erscheinungen dieser Gattung beginnen sich erst dann zu zeigen, wenn eine so hohe Organisationsstufe erreicht ist, dass sich die Energie nicht mehr in der Sorge für die materiellen Anforderungen des Tages zu erschöpfen braucht.“ Allein wir suchen nicht nach den allgemeinen Bedingungen der ästhetischen Thätigkeit überhaupt; sondern wir suchen nach den besonderen Bedingungen der Poesie. Welches ist die Stufe und Art der geistigen Organisation, die die Voraussetzung für ein dichterisches Schaffen bildet? Diese Frage führt uns auf das Gebiet der Ethologie, der Wissenschaft von der Charakterbildung, deren Aufgabe zuerst von Stuart Mill festgestellt ist, nachdem Dugald Stewart sie bereits einige Jahrzehnte früher praktisch auszuführen versucht hatte.*)

Es ist sicher nicht die Aufgabe dieser Abhandlung, die Grundzüge des dichterischen Charakters festzustellen. Wenn wir trotzdem einige Worte auf dieses Thema verwenden, so geschieht es nur, um einem Einwurfe zu begegnen, der sich möglicher Weise von hier aus erheben könnte und der das ganze Resultat der Forschungen Herbert Spencers wieder in Frage zu stellen scheint. Die charakteristische Eigenthümlichkeit des künstlerischen Geistes im allgemeinen wird in einer aussergewöhnlichen Erregbarkeit der geistigen Vermögen**) bestehen; und zwar in einer Erregbarkeit, welche sich nicht auf den motorischen Apparat fortpflanzt, sondern auf ihre Centren beschränkt bleibt; — mit anderen Worten: welche keine äusserlich zweckmässigen Handlungen, sondern zwecklose, ästhetische Thätigkeit hervorruft. Das unterscheidende Merkmal des besonderen poetischen Charakters aber wird in

---

*) Vergl. Stuart Mill, Logic, B. VI. Chapt. V. Of Ethology — und Dugald Stewart, Elements of the Philosophy of the Human Mind. vol. III. (ed. first 18 26). Of the Varieties of intellectual Character. (Hamilton edit. p. 196—240.)

**) Der Ausdruck „geistige Vermögen“ ist hier in einem etwas anderen Sinne als vorhin gebraucht. Er bezeichnet eine Anlage, eine geistige und damit auch eine cerebrale Disposition, welche sowohl ein Product der Arbeit des Geschlechtes — angeerbt; oder ein Product der Arbeit des Individuums — anerzogen (im weitesten Sinne) sein kann. Die „faculties“ Spencers bezeichnen genau das Gleiche.

nichts anderem bestehen als in einer bestimmten Art und Ordnung jener Erregungen, welche sie besonders für den sprachlichen Ausdruck geeignet macht, und welche zum Theil wahrscheinlich auch durch den Hinblick auf denselben hervorgerufen ist.

„Gut; das künstlerische Schaffen geht aus der ästhetischen Erregung geistiger Vermögen hervor. Die ästhetische Erregung ist stets mit einem Lustgefühl verbunden; das hat Spencer selbst ausdrücklich hervorgehoben. Nun aber, wie kommt es denn, dass in den meisten Fällen die Ausarbeitung eines Werkes für den Künstler mit Gefühlen verbunden ist, welche grade das Gegentheil von Lustgefühlen sind? Wenn das künstlerische Schaffen so angenehm ist — und nach Spencer's Ausführungen kann es ja nicht anders sein — warum verliert man so oft die Lust an einem begonnenen Werk, warum bedarf man häufig erst des ernstesten Entschlusses, um sich zu der Vollendung zu zwingen?“ Der Einwurf verwirrt zwei Vorgänge, deren Identität weder Herbert Spencer noch wir selbst jemals behauptet haben. Das künstlerische Schaffen ist etwas anderes als die technische Ausarbeitung. Der eigentlich schöpferische und wesentliche Act in der Thätigkeit des Künstlers, die Entstehung der Idee des Werkes, ist ein rein ästhetischer und desshalb stets von einem Lustgefühl begleitet. Man spricht mit vollem Recht von einer „Wonne der künstlerischen Conception“. Die nachfolgende technische Ausgestaltung ist das Product ganz verschiedenartiger Gefühle; die Unlust, welche sie möglicher Weise hervorruft, kann daher niemals als ein Argument gegen unsere Erklärung des künstlerischen Schaffens verwendet werden.*) Dass die eben er-

*) Der Sprachgebrauch, der von einem „künstlerischen Gestaltungsdrange“ redet, kann leicht zu der Annahme verleiten, dass es sich hier um einen einfachen, besonders gearteten Trieb handele. Genau das Gegentheil ist wirklich der Fall. Der Trieb, welcher den Künstler zur Ausgestaltung seiner Idee spornen soll, stellt sich bei näherer Untersuchung als eine Reihe von Anregungen heraus, welche von ganz heterogenen Gefühlen ausgehen können. Man findet unter ihnen sowohl entchieden egoistische, wie z. B. Eitelkeit, Gewinnsucht — als, obwohl in weit geringerem Maasse, auch altruistische Gefühle.

wähnten Gefühle einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Gestaltung des künstlerischen Werkes, wie es uns vorliegt, ausgeübt haben, das wird Niemand leugnen. Und ebenso selbstverständlich ist es, dass die Aufgabe der Literaturwissenschaft auch den Nachweis dieser Einwirkungen in sich begreift. Aber grade deshalb kann man sie nicht scharf genug von den Wirkungen der ästhetischen Erregung trennen.

Nachdem die Grundzüge der geistigen Organisation des Dichters im allgemeinen festgestellt sind, wird man auf demselben Wege dazu fortschreiten, die Eigenschaften zu bestimmen, welche die einzelnen Gattungen der Poesie in dem Dichter voraussetzen. Durch die Beobachtung einfacher Fälle wird man im Stande sein, auch diejenige Eigenart der Anlagen aufzufinden, deren gesetzmässiges Erzeugniss das Lied, das Epos oder das Drama ist. Man wird den Einfluss der Temperamente auf die poetische Thätigkeit bestimmen. — Allein es ist ein vergeblicher Versuch, die Grenze festsetzen zu wollen, bis zu welcher die Forschung auf diese Weise vorzudringen vermag. Genug, dass wir keinen Grund haben daran zu zweifeln, dass uns unsere Methode wenigstens zur Kenntniss der allgemeineren Relationen zwischen dem Charakter und dem Werk des Dichters verhelfen wird. Und, ausgerüstet mit dieser Erkenntniss, werden wir weiter im Stande sein, dieselben Gesetze, welche wir in den einfachen Fällen wirkend gefunden haben, auch in den complicirten Erscheinungen nachzuweisen, welche die Literaturgeschichte der Culturvölker enthält.

In einem Falle ist der Nachweis der gesetzmässigen Beziehungen zwischen dem Charakter und dem Werk des Dichters allerdings unmöglich. Und leider haben wir uns vorhin davon überzeugen müssen, dass dieser Fall in der Literaturgeschichte nicht selten ist. Wenn die Ueberlieferung über den Charakter eines Dichters fehlt, sucht auch der scharfsichtigste Forscher vergebens nach den Relationen, welche das poetische Werk mit demselben verbinden. Wo nichts ist, kann man nichts erklären. Alle derartigen Fälle sind, wenigstens für diesen Theil unserer Wissenschaft, verloren. Nicht ganz so hoffnungslos ist die Aussicht, wenn eine mangelhafte

Ueberlieferung vorliegt, welche uns statt eines Charakterbildes nur ein paar dürftige Züge erhalten hat. Freilich, der heutigen Psychologie würde es kaum möglich sein, die Lücken auszufüllen. Allein es ist keineswegs undenkbar, dass die Ethologie der Zukunft aus wenigen Zügen das vollständige Bild einer längst verschwundenen geistigen Organisation mit derselben Sicherheit ergänzen wird, mit welcher die Osteologie der Gegenwart aus wenigen Knochen das Scelett eines untergegangenen Thieres construirt.

§. 25. Das zweite Problem der Statik bestand in der Erforschung der Relationen zwischen dem psychischen Leben des Dichters und dem Leben seines Gesammtorganismus.

Es ist klar, dass es sich hier vor allem um den Einfluss der allgemeinen körperlichen Constitution und namentlich um diejenigen Veränderungen handeln wird, welche durch krankhafte Störungen des Organismus in der dichterischen Phantasie hervorgerufen werden. Die Einsicht, dass das poetische Schaffen nicht eine Erscheinung ist, welche einzig in ihrer Art nur ausnahmsweise bei wenigen Individuen auftaucht, sondern dass sie sich in höherer oder niederer Form nahezu bei jedem Menschen findet, öffnet der Forschung auch hier ein weites Feld. Wenn die Literaturwissenschaft für den ersten Theil ihrer Statik die Ethologie in Anspruch nehmen musste; in dem zweiten stützt sie sich auf die Beobachtungen der Physiologie und der Pathologie. Es scheint, dass poetisches Schaffen im allgemeinen, im Zusammenhange mit sehr verschiedenartiger Constitution des Organismus bestehen kann — wenigstens auf unserer Culturstufe. Selbst die Intensität scheint von der Stärke oder Schwäche der übrigen Functionen nahezu unabhängig zu sein. Um so deutlicher ist der Einfluss auf den Charakter des dichterischen Producirens. Die Bilder, mit welchen sich die Phantasie eines schwächlichen oder kranken Menschen beschäftigt, sind von einer ganz anderen Art als diejenigen, welche die Phantasie eines Mannes erfüllen, welcher in dem Bewusstsein seiner Gesundheit und Kraft dasteht. Die Bilder, welche sich ein Leidender von der Zukunft macht, sind in den meisten Fällen ebenso düster, wie das Krankenzimmer. Wie reich, wie bunt und lebendig sind die Vorstellungen eines

lebensfrischen jungen Mannes, dessen Nervensystem unter hohem Druck arbeitet, im Vergleich zu den armen, blassen und einförmigen eines Greises, dessen System nur noch durch einen niedrigen Druck in Thätigkeit gehalten wird!

Allein bei so allgemeinen Bestimmungen brauchen wir noch nicht stehen zu bleiben. Es giebt nicht wenige Fälle, welche eine weit genauere Charakterisirung derartiger Einwirkungen zulassen. Man weiss, dass gewisse Störungen in den normalen Functionen des Organismus einen ganz bestimmten Charakter derjenigen Art der geistigen Thätigkeit hervorrufen, deren höchste Form das poetische Schaffen ist. Wir erinnern hier nur an die eigenthümlichen psychischen Vorgänge, welche nach dem Genuss von Haschisch oder Opium auftreten.*) Uebrigens haben vielleicht grade diese beiden Stoffe eine ziemlich bedeutende Rolle in der Geschichte der Poesie gespielt. Wenn wir nicht sehr irren, so ist bereits zu wiederholten Malen auf den Antheil hingewiesen, welchen Opium- und Haschisch-Ecstase aller Wahrscheinlichkeit nach an der Entstehung zahlreicher morgenländischer Dichtungen haben. Und Aehnliches würde sich ohne Zweifel auch bei einzelnen modernen westlichen Dichtern zeigen lassen. Man denke an Edgar Poe und Charles Baudelaire. In jedem Falle wird man gut thuen, wenn man den Relationen zwischen dem körperlichen Zustande der Dichter und ihren Werken etwas mehr Aufmerksamkeit zuwendet als bisher. Die Unzulänglichkeit des Materials wird in sehr vielen Fällen auch die angestrengtesten Bemühungen vereiteln. Es wäre Thorheit, sich darüber zu täuschen. Wir mögen uns immerhin die genaueste Kenntniss der Gesetze erworben haben, nach welchen die körperlichen Zustände auf die poetische Production wirken; — wenn uns von einem Dichter ausser seinen Werken nichts anderes geblieben ist als ein Name und einige Daten, so kann uns all unsere Kenntniss auch nicht zu der Erklärung eines

*) Vergl. dazu die betreffenden, sehr ausführlichen Abschnitte in Brierre de Boismont: „Des hallucinations;“ Calkin: „Opium and the opium appetite, Philadelphia,“ 1870; de Quimey: Confessions of an opiumeater. Lond. wiederholt; Baudelaire in der „Revue contemporaine“ (15, 31 Janvier 1860; Gautier: „La pipe d'opium“; endlich Poe: The Works, by Stoddard. 6 vol. New-York.

einzigen Wortes verhelfen. Sie ist alsdann für uns genau ebenso werthvoll als es ein schöner Becher für einen Mann ist, der in der Wüste verdurstet.

§. 26. Vor den Schwierigkeiten des dritten statischen Problems bewährt sich unsere Methode vielleicht am besten.

Für die erste Frage desselben, für die Frage nach den Einflüssen des nationalen und culturellen Charakters auf den Stoff der gleichzeitigen Poesie hatten wir bereits eine Antwort gefunden. „Die Dichtung", sagten wir, „behandelt stets diejenigen Gegenstände, welche im Leben das Interesse der Zeitgenossen beherrschen." Allein dieser Satz enthält nicht mehr als ein empirisches Gesetz, welches selbst eine Erklärung fordert.*) Das nächst höhere Gesetz aber, auf welches dasselbe zurückgeführt werden muss, ist offenbar ein solches, welches das ganze Gebiet der ästhetischen Thätigkeit umfasst. Wir würden nach diesem höheren Gesetze wahrscheinlich vergeblich suchen, wenn wir durch die Lehre von der Wesenseinheit der ästhetischen Thätigkeiten nicht auf den rechten Weg gewiesen würden.

Auf die Beantwortung der beiden anderen Fragen nach den Einflüssen auf die Form und die Kraft des poetischen Schaffens mussten wir verzichten. Betrachten wir sie genauer, so finden wir, dass in jeder derselben zwei Fragen enthalten sind. Welche Wirkung äussert der nationale und culturelle Charakter auf die Form und die Kraft der gleichzeitigen Poesie? — Das ist die Aufgabe. Es liegt auf der Hand, dass die Einwirkung keine unmittelbare sein kann. Der allgemeine Charakter der Nation und der Cultur ruft eine bestimmte Disposition im Charakter des einzelnen Dichters hervor; und diese Disposition bestimmt den Charakter seiner Werke. Jetzt können wir die beiden Fragen vollkommen deutlich unterscheiden. Die eine richtet sich auf den Zusammenhang der

---

*) „An empirial law is a generalization, of which we are obliged to ask, why is it true? — knowing, that its truth is not absolute but depends upon some more general conditions, and that it can only be relied on in so far as there is ground of assurance that those conditions are realised." Mill, Logic. B. VI. C. 5.

Eigenart des Dichters mit der Eigenart seiner Werke. Dies aber ist kein anderes Problem als dasjenige, über dessen Lösung wir uns bereits in §. 24, und soweit körperliche Dispositionen in das Spiel kommen, in §. 25 ausgesprochen haben.

Die zweite Frage heisst: Nach welchem Gesetz oder nach welchen Gesetzen bewirkt eine gewisse Art nationaler Anlage und nationaler Cultur eine gewisse Disposition in den betreffenden Dichtern? — Man sieht, wir befinden uns hier bereits im Reiche einer anderen Wissenschaft, der Sociologie. Aber die Methode der Lösung bleibt nichtsdestoweniger die gleiche. Auch die Sociologie kann complicirtere Erscheinungen erst dann erklären, wenn sie dieselben auf einfachere als wesensgleich zurückzuführen vermag.*)

Das Klima endlich wirkt sowohl mittelbar als unmittelbar auf den Dichter. Mittelbar, indem es auf die Entwicklung des Nationalcharakters und der Cultur einwirkt; unmittelbar, indem es den geistigen und körperlichen Zustand des Dichters so gut wie jedes anderen Menschen direct beeinflusst. Die Bestimmung der klimatischen Einflüsse auf Nationalcharakter und Cultur gehört unter die Aufgaben der Ethnologie. Was die Forschung nach den directen Beziehungen betrifft, so ist auch sie nur in dem Falle nicht aussichtslos, wenn sie zunächst die klimatischen Bedingungen der niederen Formen ästhetischer Thätigkeit untersucht.

Wir haben schwerlich zu viel behauptet, wenn wir in unserer Einleitung den Weg der Literaturwissenschaft einen ausnehmend schwierigen nannten. Aber wir dürfen hoffen, dass wir ihn mit demselben Rechte als denjenigen bezeichnet haben, welcher unsere Wissenschaft zum Ziele führen wird.

*) Vergl. Herbert Spencer, Study of Sociology (Internat. Bibliothek) und Principles of Sociology. vol. I. London. III. ed.

Capitel IV.

§. 27. Ueber die Dynamik der Literaturwissenschaft können wir uns bedeutend kürzer fassen. Die Verhältnisse liegen hier ungleich günstiger als in der Statik.

Wenn wir in der Natur überall ohne Ausnahme dasselbe Entwicklungsgesetz wiederfinden, so sind wir von vorn herein zu der Annahme berechtigt, dass das gleiche Gesetz auch die Entwicklung der poetischen Literatur beherrscht. Denn es ist durchaus nicht abzusehen, warum grade die ästhetischen Gefühle, deren Product die Poesie ist, der allgemeinen Ordnung der Dinge nicht unterworfen sein sollten. Und ausserdem ist das Gegentheil, wie man sich aus Capitel II. erinnern wird, durch Herbert Spencer bereits positiv nachgewiesen.

Die Dynamik der Literaturwissenschaft hat also keine andere Aufgabe, als diejenige specielle Form des grossen Entwicklungsgesetzes aufzufinden, welche die allgemeinste für die Entwicklung der poetischen Literatur ist; — oder vielmehr die drei speciellen Formen für die drei verschiedenen Vorgänge, die das Material der Dynamik bilden. Ueber die allgemeine Richtung, die wir dabei einzuschlagen haben, kann kein Zweifel sein. Wir müssen die individuellen Entwicklungsreihen vergleichen, die rein individuellen Züge aussondern und die gemeinsamen zusammenfassen.

§. 28. Das erste Gesetz, nach welchem die Dynamik sucht, ist das Gesetz der Entwicklung des einzelnen poetischen Werkes. Aber hier sperrt uns ein schwerer Mangel des Stoffes den Weg. Wir sind verhältnissmässig sehr selten im Stande eine derartige Entwicklung zu verfolgen. Die literarhistorische Ueberlieferung lässt uns auch in dieser Beziehung meist im Stich. Wir müssen also auf einen Ersatz denken; und es ist natürlich, dass uns dabei zuerst jenes Hülfsmittel einfällt, welches wir für eine ähnliche Verlegenheit in der Statik bewährt gefunden haben. Aber, unglücklicher Weise,

in diesem Falle versagt es uns. Denn, erstens, ist es praktisch vollkommen unmöglich, bei Kindern oder Wilden die Entwicklung einer einzelnen poetischen Idee oder eines einzelnen Complexes poetischer Ideen zu beobachten; und zweitens, wenn eine solche Beobachtung auch möglich wäre, so würde sie uns doch immer nur über die unteren Stufen der Entwicklungsreihe unterrichten könnnen. Es scheint, als ständen wir dieses Mal vor einer vollkommen unlösbaren Aufgabe.

Indessen vielleicht lässt sich doch noch ein Ausweg entdecken. Man hat das künstlerische Schaffen nicht ohne Grund eine Art von Wahnsinn genannt. Beide geistigen Vorgänge zeigen in der That höchst merkwürdige Analogien; namentlich wenn man diejenigen Formen der Geisteskrankheiten betrachtet, welche man unter dem Namen der Monomanie zusammenfasst. Wir finden bei dem Monomanen jene charakteristische Erregungsart der geistigen Vermögen wieder, welche, in den ersten Stadien wenigstens, nicht dem Zwecke dient, Handlungen hervorzurufen und zu leiten; — der einzige wesentliche Unterschied zwischen den Wahnideen eines Monomanen und den Phantasieen eines Künstlers besteht darin, dass der erste die Vorstellungen, welche durch die centrale Erregung seiner geistigen Organe hervorgerufen werden, verwirrt mit denjenigen Vorstellungen, welche durch die peripherische Erregung des Nervensystems hervorgerufen werden, — mit anderen Worten, dass er zwischen den Vorstellungen, die äusseren Realitäten und den Vorstellungen, die keinen äusseren Realitäten entsprechen, nicht zu unterscheiden vermag; — während der Dichter sich dieses Unterschiedes bewusst ist.*)

---

*) Auf den unangenehmen, beängstigenden Charakter, welchen die Wahnvorstellungen der meisten Monomanen zeigen, kann man die Unterscheidung zwischen ihnen und den künstlerischen Vorstellungen nicht basiren. Man hat mehrere Fälle beobachtet, in denen die Wahnvorstellungen durchaus heiter und angenehm waren. — Ueber die Frage im Ganzen vergl. Esquirol, Des maladies mentales. Paris 1832, 2 vol. — Griesinger, Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten. Taine, L'intelligence. Paris 1871. 2 vol.

Ausserdem sind die ästhetischen Vorstellungen stets bis zu einem gewissen Grade dem Willen unterworfen, während sich die Wahnvorstellungen seiner Herrschaft sehr bald entziehen.

Nichts destoweniger sind die Aehnlichkeiten zwischen beiden gross genug, um die Hoffnung zu erwecken, dass die Beobachtung der Entwicklung der Wahnideen eines Tages vielleicht ein ungeahntes Licht über die Entwicklung der poetischen Ideen verbreiten wird. — In jedem Falle verdient der Ausweg, auf welchen wir hier hingewiesen haben, schon desshalb einige Beachtung, weil er der einzige ist.

§. 29. Die zweite Frage der Dynamik findet ein weit günstigeres Material. Es handelt sich um das Entwicklungsgesetz der ganzen poetischen Lebensthätigkeit eines Dichters. Dank einer unermüdlichen Forschung sind wir bei zahlreichen Dichtern, sogar bei weniger bedeutenden, genau über die chronologische Reihenfolge ihrer Werke unterrichtet. Die Lücken, welche zwischen den einzelnen Werken liegen, werden ausserdem häufig durch Andeutungen in Briefen oder Tagebüchern ausgefüllt. Kurz, wir können uns von dem Entwicklungsgange einer grossen Anzahl Dichter aus den meisten Nationen ein ziemlich zutreffendes Bild machen. Soweit wir zu urtheilen vermögen, ist dieses Material reich und fest genug, um die Aufstellung eines Gesetzes zu gestatten.

Auch für die Lösung der dritten Aufgabe genügt der Stoff, welchen die Literaturgeschichte bietet. Mit Ausnahme einiger Nationen des Alterthums giebt es kaum ein civilisirtes Volk, dessen poetische Entwicklung wir nicht wenigstens in ihren Grundzügen verfolgen könnten. — Nur darf man nicht glauben, dass sich jede dieser nationalen Entwicklungen bis zu derselben Stufe verfolgen lassen müsse. Eine solche Ansicht würde vollkommen irrig sein. Ebenso wie man begabte Völker findet, welche untergegangen sind, ohne eine höhere Staatsform zu erreichen, ebenso findet man auch Völker, die auf einer sehr niedrigen Stufe der poetischen Entwicklung stehen bleiben.

Damit sind unsere Ausführungen über die Dynamik der Literaturwissenschaft beendet. Wir halten es nicht nur für möglich, sondern sogar für sehr wahrscheinlich, dass viele Punkte darin übergangen sind, welche ausführlicher Erörterungen bedurft hätten. Aber man muss bedenken, dass dies kaum anders sein kann bei einer theoretischen Arbeit, welche sich auf so geringe praktische Erfahrungen stützt wie diese.

SCHLUSS.

§. 30. Wir haben versucht, das Ziel und den Weg einer Literaturwissenschaft darzustellen. Wie unvollkommen dieser Zweck durch die vorangehenden Untersuchungen erreicht ist, das kann Niemand tiefer fühlen als wir selbst. Indessen wir hoffen, dass es uns wenigstens gelungen ist, einen allgemeinen Begriff von der Natur und den Bedingungen der Literaturwissenschaft zu geben. Und vielleicht erregt diese Skizze die Aufmerksamkeit eines Mannes, der, mit besseren Fähigkeiten und gründlicheren Kenntnissen ausgerüstet, die Anforderungen zu erfüllen vermag, welchen unsere Kraft nicht gewachsen war.

Eine erfolgreiche Bearbeitung der Literaturwissenschaft verlangt sicher eine nicht gewöhnliche Ausbildung. Ganz abgesehen von dem historischen und philologischen Wissen — würde eine gründliche Kenntniss der Physiologie, Psychologie und Sociologie für den betreffenden Forscher unentbehrlich sein. Es scheint, als ob eine solche Aufgabe die Kraft eines Menschenlebens weit überschreite. Allein, seitdem wir Herbert Spencer's Principles of Sociology gelesen haben, zweifeln wir nicht mehr daran, dass es eines Tages, — und mag dieser Tag auch in einer ferner Zukunft liegen — Forscher geben wird, welche die Fragen der Literaturwissenschaft beantworten.

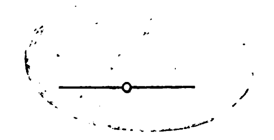
Aber werden die Resultate der Literaturwissenschaft den ungeheueren Anstrengungen entsprechen, mit denen sie erkauft werden müssen? — Wenn die Gesetze, nach welchen sich die Werke der Poesie bilden, gefunden sind, was haben wir damit gewonnen?

Wir werden gut thun, wenn wir uns zuerst an das erinnern, was wir damit nicht gewonnen haben. Wie man in jedem neu entdeckten Lande ein El Dorado vermuthet, so begrüsst man auch jede neue Wissenschaft mit unmässigen Hoffnungen: man verlangt, dass sie Alles bis in das Einzelnste

erklären soll; und man ist erstaunt und unwillig, wenn sie es nicht vermag. Aber man vergisst, dass sich als gesetzmässig nur das nachweisen lässt, was allgemein ist. Die Einflüsse, welche die allgemeine Structur eines Baumes bestimmen, wird man finden, wenn man sie noch nicht gefunden hat; man kann auch beweisen, dass jene Narbe in seiner Rinde die Spur eines Axthiebes ist; aber man wird stets vergeblich nach einer Erklärung dafür suchen, dass dieser Zweig grade zwölf Blätter trägt, oder dass dieses Blatt zwei Zacken mehr zählt als jenes andere desselben Baumes. Wir werden einst im Stande sein, den allgemeinen Charakter eines poetischen Werkes als gesetzmässig zu erklären; wir werden sogar zeigen können, dass ein bestimmter Satz oder eine bestimmte Scene mit Nothwendigkeit durch ein gewisses Erlebniss hervorgerufen ist; aber auf die Frage, warum an dieser Stelle grade dieses Wort steht — vermag die Literaturwissenschaft niemals eine Antwort zu geben.

Indessen obgleich Niemand die Gesetzmässigkeit solcher Einzelheiten entdecken kann, Niemand, der wissenschaftlich gebildet ist, zweifelt daran, dass sie besteht. Mit welchem Rechte wollte man annehmen, dass grade für diese Erscheinungen, welche durch kein wesentliches Merkmal von den übrigen getrennt sind, die Wirksamkeit der Gesetze aufgehoben wäre?

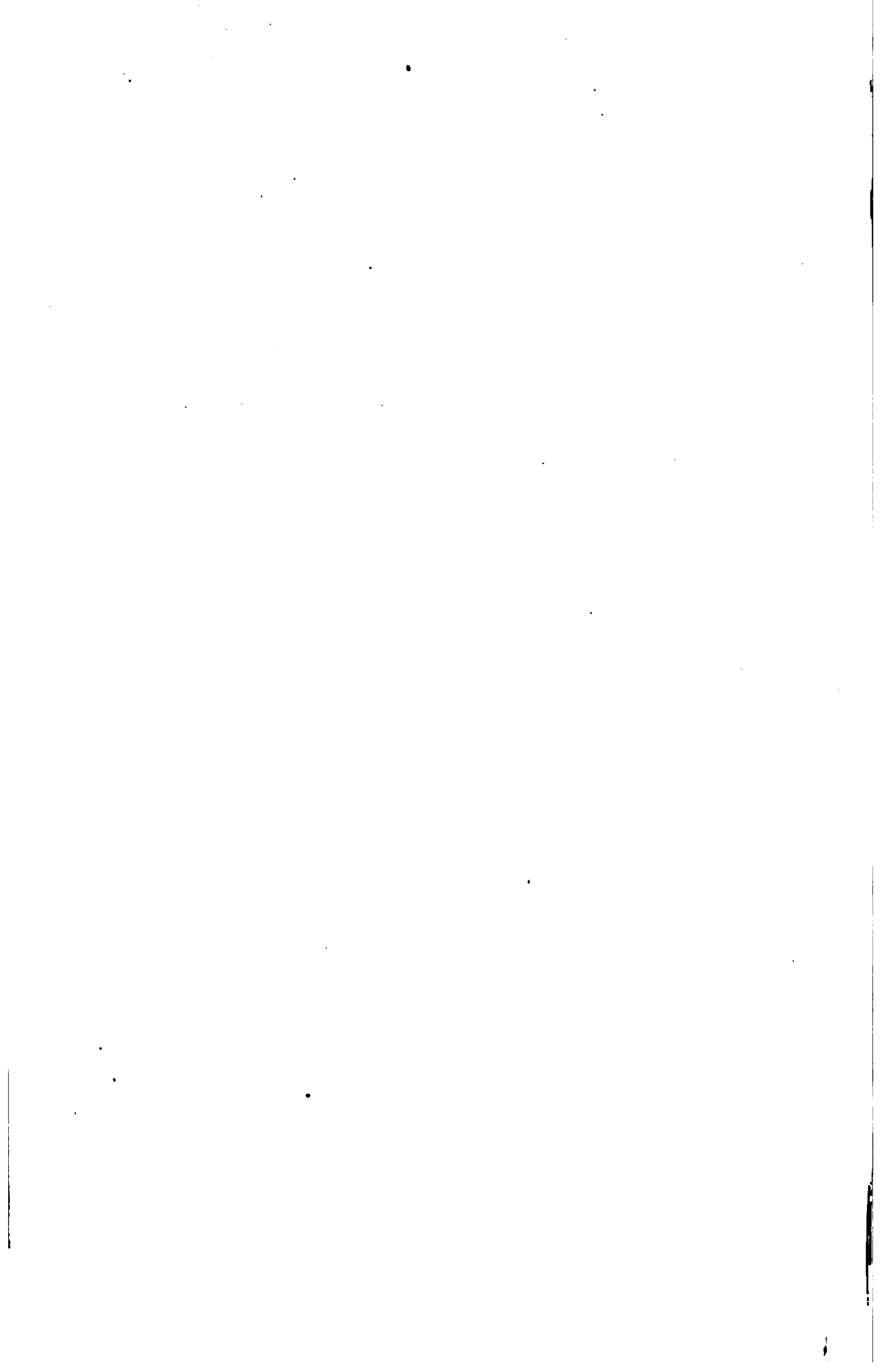
Die Literaturwissenschaft leistet dasselbe, was jede andere Naturwissenschaft leistet; nicht mehr, aber auch nicht weniger. Sie weist die Gesetze der Erscheinungen nach, und zwar auf einem Gebiete, welches der bevorzugte Tummelplatz für phantastische Speculationen war. Auch in dem Schaffen des Dichters herrscht die Gesetzmässigkeit, welche uns überall in der Natur unwandelbar entgegentritt; — der Ausdruck jenes Unbekannten, dessen Wesen Niemand enthüllt.



VITA.

Natus sum Ernestus Grosse in urbe, cui nomen est Stendal, die XXIX mensis Julii a. h. s. LXII. patre Ernesto, matre Clara e gente Goessling. Postquam gymnasium Stendalii frequentavi, maturitatis testimonio munitus auctumno anni LXXXII. Berolinum me contuli, ubi civium academicorum numero adscriptus, philosophiae et historiae literariae studio operam dedi. Quibus studiis cum per sex menses Monachii, per sex menses Heidelbergii incubuissem, denique Berolinum reversus ter sex menses hoc loco moratus sum. Magistri mei doctissimi fuerunt-Berolini: Zeller, Scherer, Tobler, Treitschke, Wattenbach, — Monachii: Bernays, Carrière, Brenner, Jodl, Becker, — Heidelbergii: Fischer, Bartsch, — quibus omnibus optime de me meritis gratias ago quam maximas.





THESEN.

1) Der Massstab, welchen Mr. Taine in seiner „Philosophie de l'art“ für die Werthschätzung ästhetischer und insbesondere poetischer Werke aufgestellt hat, ist unrichtig.
2) Das sogenannte „sociologische Entwickelungs-Gesetz“ Auguste Comtes verdient den Namen eines Gesetzes nicht.
3) Die naturalistische Theorie vom „Roman expérimental“ beruht auf einer Begriffsverwirrung.
4) Die „Attributa“ des Spinoza sind als die wirkenden Kräfte der Gottheit aufzufassen.

